Digitized by the Internet Archive
in 2018 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/cennisopralarted00ghir

AD679
21 Q 93
56

CENNI
SULL'ARTE DRAMMATICA

DELL'ARTISTA

GIOVANNI GHIRLANDA

2 10
14

GENNE

SULL' ARTE DRAMMATICA

CENNI

SOPRA

L'ARTE DRAMMATICA

DELL' ARTISTA

GIOVANNI GHIRLANDA

Già primo Attore nella Reale Compagnia

di

TORINO E DI NAPOLI

Socio Onorario dell' Accademia dei Filo-Drammatici

di Siena

Maestro di Declamazione

Per uso de' suoi Giovani Alunni, che amano di esercitarsi

nell' Arte imitativa o del Canto

FIRENZE

Tipografia Mariani

1846

Alla Incomparabile Attrice

ADELAIDE RISTORI

È veramente di stupore compreso chi vi ascolta, come resta meravigliato chi ha la sorte di personalmente conoscervi, nello scorgere che a tanta perfezione nell' arte vostra, e ad un fisico sì avvenente, congiungansi un cuor generoso, una anima sensibile.

Nè questa è adulazione certamente, giacchè la fama colle sue cento trombe vi ha, abbenchè sì giovane, proclamata per tale non solo in Italia, ma oltremonte; nè voi certamente potete dubitarne quantunque umile in tanta gloria, se fragorosi e non mercati applausi seralmente ve lo attestano ad evidenza.

Non credete pertanto, Gentilissima Signora, che uno fra i tanti e caldi ammiratori per

adularvi, tributi a voi questi tenui elogi, ma accettateli di buon grado, perchè il più sentito entusiasmo li detta ad un antico non dispregiato Artista, che viene a pregarvi di accettare la dedica d'una sua Operetta, che sta per dare alla luce; la quale, trattando dell'arte Drammatica, sarà viepiù bene accolta dal pubblico e dai giovani suoi Alunni, se porterà in fronte il nome vostro, già sommo, in aggiunta al suo non ignoto per i tanti anni che percorse la teatrale carriera.

Possa non giungervi importuna questa mia domanda, come le assicurazioni della mia più profonda stima e venerazione.

Di voi Inimitabile Artista

Affezionat. Obbligatiss. Servo
G. GHIRLANDA

INTRODUZIONE

SULL' ARTE RAPPRESENTATIVA

Tutte le arti e tutte le scienze sono per loro stesse chi più, chi meno, alla società utili, e necessarie. Non vengo io già per darvi, o giovani Alunni; nuove nozioni, nuove idee, nuovi sistemi intorno alla declamazioae. A me basta accennarvi quelle semplici cognizioni acquistate da una lunga esperienza nell' arte teatrale, non solo come primo Attore, ma bensì come Direttore Drammatico, essendo sulle norme di quelle da altri celebrati Maestri d' ogni età e di ogni civilizzata nazione adottate.

L' uomo come l' opera più bella della natura, e la più perfetta in conseguenza, grandeggia di per se stesso, e si distingue notabilmente fra tutti gli altri enti: con tutto ciò ha uopo egli pure d' una mano coltivatrice che nel proprio sviluppo, ne atteggi e componga le forme, siccome suol fare il buon' agricoltore con le piante affidate alla sua cura. L'arte rappresentativa è senza dubbio una delle integrali dell' amena letteratura, imperciocché qualsiasi componimento,

allocuzione o lettura illanguidisce sensibilmente qualora con aggiustato modo non venga disposta da quelli che ne hanno l' assunto.

L' arte di declamare, ch' io riproduco come opera elementare, è una delle più necessarie, ed è la più negletta delle belle arti. I metodi vaghi, o erronei, con cui finora è stata trattata, hanno fatto dubitare della sua esistenza non solo presso i moderni, ma ben anco presso gli antichi. Il celebre Lessing scrittore drammatico dicea: Abbiamo Attori, ma non arte rappresentativa; *talchè chi ha svolta la materia, credendola incapace di ridursi a principj certi ed evidenti stima meglio doversi questa abbandonare all' empirismo, o all' oscurità.*

Analizzando però le proprietà della parola parlata, e conoscendola suscettibile (massimamente nella lingua italiana) di prendere tutti i tuoni segnati con note musicali, e di dividere il tempo in spazj uniformi, ho trovato opportuno di servirmi d' alcuni segni da altri adottati per fare intendere agli scolari il tuono, la durata, le pause della parola, per leggere la declamazione come il canto. Queste regole, che tutte tendono a ben armonizzare la parola, e a rendere il pensiero preciso, ed evidente il sentimento, diverranno utilissime allora agli attori drammatici, ai cantanti, ai Maestri di musica; perchè chi afferra con fermezza un solo anello può esser ben certo di sostenere tutta la catena delle loro arti.

Perchè questo trattato sia compiuto, io darò una breve teoria della pronunzia *italiana, della* Pantomima, *o sia del gesto, riunendo la declamazione al canto e il canto alla declamazione, e delle tre arti non sarà che un' arte sola, restringendola ai principj generali tratti dall' indole fisica e morale dell' uomo.*

DEFINIZIONI
SULL'ARTE IMITATIVA
IN GENERALE

DELL' IMITAZIONE

1. Il copiare, o far cosa simile alla già fatta, dicesi *imitare*, e l' atto che ne risulta: *Imitazione.*

DELL'ARTE

2. Per *Arte* s'intende un complesso di regole, che, dipendendo una da un'altra, formano un sistema per poter facilmente imitare una data cosa.

DELLA REGOLA

3. *Regola* si dice quel tale precetto che insegna ad imitare una qualunque cosa con precisione e brevità.

DEL LINGUAGGIO IN GENERALE

4. Ogni manifestazione del pensiero, sia colla *voce*, sia col *gesto*, dicesi *linguaggio.* Va diviso in *linguaggio di parole* ed in *linguaggio di gesti*, e in *linguaggio di parole e di gesti*, che dicesi perciò *Misto.*

DELLA PAROLA

5. La voce, o la riunione di più voci formano la *parola*, segno delle nostre idee.

DEL LINGUAGGIO PARLATO

6. Una parola, o l'unione di più parole fisiche, che

formano l'espressione d'un giudizio chiamasi; *linguaggio* parlato.

DEL GESTO

7. Per *Gesto* s'intende qualunque movimento della persona, formato prima nell'interno in corrispondenza ad un'atto di volontà, di desiderio o di qualunque altro affetto; e quindi appalesato pria di tutto cogli occhi, col viso, colle braccia e col resto della persona.

DEL LINGUAGGIO D'AZIONE

8. La manifestazione degli affetti, e de' giudizii col *gesto* o con più *gesti*, che formano un sistema di segni, chiamasi *Linguaggio d'azione.*

DEL LINGUAGGIO MISTO

9. Il linguaggio d'azione, e il linguaggio parlato uniti vicendevolmente, formano ciò che dicesi *Linguaggio misto.*

DELLA DECLAMAZIONE

10. L'arte di imitare la più esatta pronunzia delle parole, il modo di bene accentarle, di estenderle, vibrarle, sospenderle, secondo vuole il senso e la sintassi, e dar loro quel tuono ed espressione che l'affetto dimanda, è ciò che dicesi *Arte di declamare.*

DELLA PANTOMIMA

11. L'arte di imitare il solo linguaggio d'azione chiamasi *Pantomima.*

DELLA MIMICA

12. L'arte che insegna a congiungere il linguaggio d'azione col linguaggio parlato, dicesi *Mimica* (1).

(1) Noi parleremo prima della *Declamazione*, poi della *Pantomima*, in ultimo della *Mimica*, e della relazione che essa ha con la *Musica drammatica.*

PARTE PRIMA

SULL' ARTE DI DECLAMARE

DELLE PROPRIETA' DELLA PAROLA

Gli elementi di che componesi la parola fisica o parlata, sono i suoni vocali *a*, *e*, *i*, *o*, *u*, e le Consonanti *b*, *c*, *d*, ec. prodotti *per la Espirazione*, *dalla Ispirazione*.

Nel suono vocale vi sono da distinguere cinque proprietà, cioè.

1. *La voce.*
2. *L' accento.*
3. *La durata.*
4. *Il tuono.*
5. *L' espressione.*

DEFINIZIONI

DELL' ISPIRAZIONE

L' *Ispirazione* è lo stato in cui i polmoni si alzano per ricevere l' aria.

DELL' ESPIRAZIONE

L' *Espirazione* è quello in cui i polmoni si abbassano per cacciarla fuori.

DELLA VOCE

1. La qualità, che distingue un suono da un altro si dice *Voce*, e per questa differenza di voce *a* si distingue da *e*, e così dalle altre.

DELL' ACCENTO

2. *Accento* dicesi quell'appoggiatura dell'aria spinta da' polmoni sull' organo vocale, disposto in modo che in esso percuotendo dia un suono (1).

DELLA DURATA

3. Ogni suono può esser proferito in maggior o minor spazio di tempo che si chiama *durata.*

DEL TUONO

4. Il *Tuono* d' un suono è quella qualità, per la quale si rende *acuto* o *grave.*

DELLA ESPRESSIONE

5. Ogni suono vocale può essere emesso con maggior o minor forza, con più o meno affetto secondo vuole il sentimento: e ciò costituisce la *Espressione.*

SEGNI CONVENZIONALI

SEGNI DELLE VOCALI.

Segno dell' ê e del ô larga
Segni dell' ë e del ö stretto.

SEGNI DEGLI ACCENTI.

Segno dell' accento tonico '
Segno dell' accento drammatico 'l
Segno dell' accento opposto ʌ

(1) Appare da questa definizione ogni vocale avere il suo suono non solo; ma un accento, un tuono, una durata, ed una espressione.

DELLA MISURA DEL TEMPO

La misura del tempo o la durata, si calcola per intervalli eguali che chiamansi in musica *battute*. Queste possono essere di due sospiri, che si misurano battendone una a terra ed una in aria, o di tre sospiri che si misurano due a terra ed uno in aria.

Il primo dicesi *tempo pari* o $^4/_2$
Il secondo *tempo dispari* o $^4/_3$
Tempo $^4/_2$ . . . .
Tempo $^4/_3$ . . .

SEGNI DELLA DURATA DELLE PAROLE

Una battuta *O*
Mezza battuta *C*
Un sospiro .
Ogni sospiro si può dividere in 4 parti;
Tre quarti di sospiro :
Mezzo sospiro ;
Un quarto di sospiro ;

SEGNI DELLE PAUSE

Una battuta —
Un sospiro 0
Tre quarti 𝒱
Mezzo sospiro >
Un quarto <
Pausa a piacere 𝄐

SEGNI DE' TUONI

I tuoni si possono dividere in tre classi, acuto, medio e grave.

FIGURA DESCRIVENTE I TUONI.

Acuto ———————————————————
Medio ———————————————————
Grave ———————————————————

SEGNI DELLE ESPRESSIONI

Sdegno *s.*
Ironia *i.*
Gioja *g.*
Dolore *d.*
Pianto *p.* etc.

CAPITOLO I.

DELLA VOCE E DELLA PRONUNZIA ITALIANA

La voce, siccome abbiamo detto, è quel suono formato nella laringe e nell' apertura della bocca.

Si chiamano voci semplici o Vocali *a, e, i, o, u.*

Si chiamano Consonanti o voci articolate *b, c, d,* etc.

Articolo I.

DELLA PRONUNZIA DELLE VOCALI

Il diverso suono più o meno perfetto nasce dalla diversa apertura delle labbra, della bocca e della gola.

DELLA VOCALE A

1. L' *a* è la Vocale in cui queste tre parti suddette restano più aperte.

DELLA VOCALE E

2. La vocale *e* si chiama *media, stretta, larga* o *aperta.*

3. La vocale *e media* si pronunzia stringendo un pochetto la gola, la bocca e le labbra, e la lingua che nel l'*a* ordinariamente si tiene sollevata, nell'*e media*, si spinge un po' innanzi verso i denti inferiori.

4. Tutto questo si fa maggiormente nel pronunziare l'*e stretta* o *chiusa*.

5. Nel pronunziare l'*e larga* o *aperta*, la bocca, la gola e le labbra si stringono assai meno, che nell'*e media*.

DELLA VOCALE I

6. Nel pronunziar la vocale *i*, la gola, la bocca e le labbra si stringono più assai che nel pronunziare l'*e stretta*.

DELLA VOCALE O

7. La vocale *o*, è *media*, *larga* e *stretta*.

Nel pronunziare l'*o largo* o *aperto* si rotondan le labbra, e la bocca e la gola si apre a un di presso come nel pronunziare l'*a*.

8. Nel pronunziare l'*o stretto* o *chiuso* si stringe alcun poco la bocca e la gola e le labbra più strette e più rotondate si spingono in fuori.

9. Nel pronunziare l'*o medio* si tenga la media proporzionale tra l'*o largo* e l'*o stretto*.

DELLA VOCALE U

10. Nel pronunziare l'*u*, le labbra si spingono in fuori ancor più che nel pronunziare l'*o* stretto.

ESERCIZIO DELLA PRONUNZIA DELLE VOCALI

L'organo vocale è somigliante a un istrumento di fiato, e da corda.

L'arte di vibrare i suoni vocali, di smorzarli, di mettere la voce, di accentarla; formerà l'oggetto di questo esercizio.

Nel vibrare ed accentare i suoni, l'incasso delle ma-

scelle inferiori venga sporto in fuori, i muscoli mascellari e dell'organo vocale restino nella massima tensione, la voce vibrata esca dal petto, che dal rimbombare dello stesso si scorga la sua natura. La voce allora diviene grata e sonora.

Si abbia cura massima, di pronunziare le voci per la loro natura, talchè l'*e* e l'*o* aperto non si confonda con la l'e con l'*o* chiuso, e viceversa.

Si faccia in questo esercizio ciò che i ragazzi fanno nelle scuole normali sillabando, ma con la massima accuratezza.

Da un tuono si passi ad un altro, e si faciliti così l'uso dell'organo vocale.

Quando si è acquistato il maneggio dell'organo vovale, è facile il sottometterlo a tutte le gradazioni del sentimento.

Articolo II.

DELLE CONSONANTI

Le Consonanti si distinguono primieramente in *labiali* e *linguali*, secondo che le labbra o la lingua hanno la parte maggiore alla loro articolazione.

DELLE CONSONANTI LABIALI

Le consonanti labiali son cinque, *b*, *p*, *m*, *v*, *f*.

Nel pronunziare *ba*, *be*, *bi*, *bo*, *bu*, non si fa che mandar fuori naturalmente la voce nell'atto che si apron le labbra, conformando poi queste, secondo che richiede il suono delle Vocali, che seguono alla lettera *b*.

Per pronunziare *pa*, *pe*, *pi*, *po*, *pu*, si fa lo stesso; ma le labbra si premono l'un contro l'altro prima d'aprirle, e la voce si manda fuori con maggior forza.

L'articolazione di *ma*, *me*, *mi*, ec. è molto simile è

quella di *ba*, *be*, *bi*, se non che la voce si fa uscire in parte anche dal naso, e risonare alcun poco nella sua cavità interiore.

Di qui è che il *b* e il *p*, si chiamano *labiali semplici*, e la *m* si dice *labiale nasale*.

Le altre due *v*, e *f*, si dicono *labiali dentali*, perchè la loro articolazione dipende unitamente dalle labbra e dai denti.

Per pronunziare *va*, *ve*, *vi*, ec. si appoggiano i denti superiori sul labbro inferiore, e la voce si manda fuori naturalmente nell' atto di staccare i denti dal labbro.

Per pronunziare *fa*, *fe*, *fi*, ec. innanzi di staccare i denti dal labbro si comincia a spingere il fiato con forza; il quale uscendo lateralmente, e battendo nel labbro superiore fa sentire una specie di soffio.

DELLE CONSONANTI LINGUALI

Le altre consonanti (eccetto la *h*) sono tutte linguali.

Si suddividono però anche queste in varie classi.

Il *d* si articola appoggiando la punta della lingua ai denti superiori, e spingendo la voce moderatamente.

Il *t* appoggiando la punta della lingua un' po' più abbasso, cioè fra i denti superiori e gl' inferiori, e spingendo la voce con maggior forza. Perciò queste due consonanti si chiamano *linguali dentali*.

La, *le*, *li*, ec. si proferiscono ripiegando la lingua all' insù, e appoggiandone la punta al palato un po' più indietro, che nell' articolazione dell' *n*.

Ra, *re*, *ri*, ec. si pronunziano accostando la punta della lingua al palato, come per la *l*; ma facendola tremolare nell' atto di mandar fuori la voce, e spingendo questa medesima con maggior forza.

Queste due Consonanti si potrebbono chiamare *linguali palatine*; invece si chiamano *linguali liquide*, della quale denominazione è difficile assegnar la giusta ragione.

Ce, ci, si proferiscono appoggiando al palato la parte anteriore della lingua, e mandando fuori la voce naturalmente.

Ce, ci, si pronunziano allo stesso modo, ma premendo un poco la lingua contro il palato, e spingendo la voce con maggior forza.

Nel proferire *ga, ghe, ghi, go, gu*, la punta della lingua si appoggia sotto i denti inferiori, e la parte di mezzo si appoggia al palato un po' indentro verso la gola, mandando fuori la voce con una aspirazione.

Lo stesso pure si fa nel proferire *ca, che, chi, co, cu*, se non che il mezzo della lingua si appoggia al palato un po' meno indentro, e la voce si spinge con maggior impeto, e con aspirazione più forte.

Quindi è che *ge, gi*, e *ghe, ghi, ce, ci*, e *che, chi*, propriamente sono articolazioni affatto diverse, e dovrebbero esser pure contrassegnate con diverse lettere: invece le une si scrivono colla *h*, e le altre senza.

Il *g* in *ga, ghe, ghi*, ec., e il *c* in *ca, che, chi*, ec. si chiamano *gutturali*, perchè si articolano verso la gola: ma questo nome non può lor convenire in *ge gi*, e *ce ci*, che piuttosto sono *palatine*.

Il *q* si articola allo stesso modo che il *c* gutturale. Si osservi che il *q* è seguito sempre da un dittongo, che comincia per *u*, come *quasi, questo* ec.

Nell'articolazione della *s* s'appressa la punta della lingua ai denti inferiori, e tra questi e i denti superiori, che tengonsi vicinissimi gli uni agli altri, si fa uscire la

voce a maniera di fischio, o di sibilo, Perciò questa lettera si chiama *linguale fischiante*, o *sibilante*.

Un tal sibilo però ora è più forte, ed ora più dolce, come è facile a distinguere nel *sa* di *rôsa*, e di *rösa*.

La *z* è similmente un composto dell' articolazione ora di *d* e *s* dolce, ora di *t* e *s* forte; così *Zenone* equivale a *Dsenone*, e *zitto* equivale a *tsitto*. Perciò la *x* e la *z* si chiamano *Lettere doppie*.

L' *J* si articola mettendo le parti laterali della lingua fra i denti molari, e accostandone la parte più interna al palato nell' atto di spinger la voce.

Resta la *h* la quale da alcuni si esclude pure dal numero delle consonanti. Ella esprime quel fiato, che avanti di proferire una vocale si manda talvolta dal fondo della gola a maniera di sospiro che chiamasi *aspirazione*.

Nella Lingua Italiana però questa aspirazione si fa sentir solamente in *che*, *chi*: e *ghe*, *ghi*.

Negl' interposti *ah*, *oh*, *deh*, *uh*, *eh* ec. invece di far sentire l' aspirazione, si prolunga la Vocale medesima: e le parole io *ho*, tu *hai*, egli *ha*, essi *hanno*, si proferiscono come se la *h*, non vi fosse; e alcuni infatti sogliono scriverle anche senza la *h*, sostituendovi in cambio un accento, come *ò*, *ài*, *à*, *ànno*.

DIFETTI DELLA PRONUNZIA DELLE CONSONANTI

Nelle labiali siccome fra il *b* e il *p*, fra il *v* e la *f*, non v' ha quasi altra differenza, che la minore o maggior forza con cui si spinge la voce; così è facile lo scambiarle. I Tedeschi infatti invece di *be* frequentemente pronunziano *pe*, e invece di *ve* dicono *fe*. In bocca ad un Italiano ciò farebbe cattivissimo suono, perciò conviene avvezzarsi a ben distinguere le loro diverse articolazioni.

La *r* è consonante più difficile ad articolarsi pel tremollo, che deve darsi alla lingua per proferirla. Per avvezzarvisi convien ripeterla più frequentemente dell' altre or più separatamente, or nelle parole che più n' abbondano, come *trarre*, *tremare*, *terrore* ec.

DELLA PRONUNZIA DELLE SILLABE

Ogni voce distinta, e proferita con una distinta emissione di fiato, forma una sillaba, come abbiamo già detto.

Ogni vocale pertanto può formare una sillaba da se sola. Al contrario nessuna Consonante può formar Sillaba, se non è unita a qualche vocale.

DEI DITTONGHI, E TRITTONGHI

Alle volte due vocali non formano che una Sillaba sola, e questa allor si chiama un *dittongo*. Ciò avviene quando le due Vocali si pronunziano in un sol fiato, e così unitamente, che vengono quasi a formare un suono solo come AU, in *aura*, EU, in *euro*, UO, in *uomo*, OI in *oibò* ec.

Anche tre Vocali compongono alcuna volta una Sillaba sola, la quale allor si dice *trittongo*, come IEI in *miei*, UOI in *tuoi*, IUO in *giuoco* ec.

In questi casi la voce si posa sopra una sola delle Vocali, la quale si può chiamar *vocale dominante*; le altre si fanno appena sentire sfuggitamente.

La Vocale dominante nei Dittonghi ora è la prima, ed or la seconda. Nell' *au* di *aura* la voce si manda fuori solamente per l'A: l'U si fa sentir dopo sfuggitamente con restringimento delle labbra: facendo uso del fiato medesimo, che è uscito per l'A.

Al contrario nell' UO di *uomo* l' U si fa sentire sfug-

gitamente innanzi all' O, e la voce si ferma in seguito sull' O medesimo.

Nei Trittonghi la Vocale dominante ora è nel mezzo, come in *miei*, *tuoi*; ora in fine, come in *giuoco*.

Allorchè nel proferire due o tre Vocali di seguito si manda fuori un nuovo fiato per ciascheduna, esse non formano più Dittongo, o Trittongo, ma fanno altrettante Sillabe separate, come *Pa-u-ra*, *La-u-to*. È regola generale che nei dittonghi o trittonghi la voce si vibra più sopra la vocale ove cade l' accento tonico; perchè sull' altra si fugge.

Articolo III.

DELLE SILLABE MISTE DI CONSONANTI E DI VOCALI

Le consonanti, oltre alle distinzioni che abbiamo di sopra accennate, ne han pure un'altra, ed è quella di *mute* e *sonore*.

Le consonanti sonore sono F, R, S, X, Z, nel pronunziar FA, RA, e SA, la prima fa sentire il soffio, la seconda il mormorio, e la terza il sibilo, innanzi che si oda il suono dell'A. Questo sibilo si sente pure nell'X, e nella Z che son composte dell'S.

Le altre Consonanti son tutte mute, perchè non dan niun suono, se non seguite da una vocale, e il suono non si ascolta, se non nell'atto che si spinge il fiato, e si apre la bocca per pronunziare questa Vocale. Così ben può uno, come si è già accennato nella Introduzione, preparare le labbra o la lingua per pronunziare BA, o DA; ma finchè non aprirà le labbra, e non istaccherà la lingua dai denti per dar passaggio alla voce, onde far sentire l'A, non ne uscirà mai nessun suono.

Quindi è che siccome le Consonanti mute non servono che a modificare il suono della Vocale seguente; così con questo avrebbero sempre a far Sillaba, come avviene difatti in Ba, Ca, Da.

Ma Ab, Ac, Ad, e simili non avrebbero a formare una Sillaba sola, poichè dopo pronunziata l'*a* non si può far sentire il *b* senza chiuder le labbra, e riaprendole mandar fuori la voce nuovamente, la quale per conseguenza dee far sentire un'altra vocale.

Questa vocale si ode in fatti, ed è un *e* cosicchè volendos pronunziare *ab* noi veniamo realmente a dir *abe.*

Ma l'*e* è proferita si rapidamente, e con fiato sì tenue, che appena si sente. Perciò questa vocale che si ode in fine è chiamata *e muta*; ed *ab* si considera per una sillaba sola, come se il *b* fosse appoggiato all'*a* precedente, e la *e*, che realmente la segue, non esistesse.

Circa alle Consonanti sonore è vero che in *af*, *ar*, *as*, pronunziata l'*a*, si ode il soffio dell'*f*, il mormorio del *r*, il sibilo della *s*, senza che s'abbia a riaprir la bocca. Ma questo medesimo soffio e sibilo e mormorio contengono il suono di un'*e* muta o di un'*i*; e perciò vale anche per esse quello che delle consonanti mute abbiam detto.

Oltre a queste sillabe, che son le meno composte, ve n'ha dell'altre più composte assai, vale a dire o di una consonante, o più vocali, come in *pie-no*, *buo* in *buo-no*, *miei*, *tuoi* ec.; o di una vocale, e più consonanti, come *ban* in *ban-do*, *gra* in *gra-do*; o di più consonanti, e più vocali, come *pian* in *pian-ta*, *gliuo* in *figliuo-lo.*

In queste sillabe quando v'ha più d'una vocale, esse formano sempre un dittongo, od un trittongo; e quando v'ha più d'una consonante, quelle che non s'appoggiano

immediatamente alla vocale seguente, sono sempre accompagnate implicitamente da un E muta.

Fra le Sillabe composte, quelle che convien ripetere più di sovente a confronto, per abituarsi a ben articolare distintamente, sono:

gia,	*ge,*	*gi,*	*gio,*	*giu,*	*ga,*	*ghe,*	*ghi,*	*go,*	*gu,*
cia,	*ce,*	*ci,*	*cio,*	*ciu,*	*ca,*	*che,*	*chi,*	*co,*	*cu,*
scia,	*sce,*	*sci,*	*scio,*	*sciu,*	*scha,*	*sche,*	*schi,*	*sco,*	*scu,*
glia,	*glie,*	*gli,*	*glio,*	*gliu,*	*gla,*	*gle,*	*gli,*	*glo,*	*glu,*
gna,	*gne,*	*gni,*	*gno,*	*gnu.*	*na,*	*ne,*	*ni,*	*no,*	*nu.*

DELLA PRONUNZIA DELLE PAROLE

Nelle Parole, oltre alla retta pronunzia delle lettere e delle sillabe, di cui sono composte, è d'uopo anche osservare:

1. di nulla aggiungere, e nulla togliere a ciò che è scritto, per esempio non dir MI-IO invece di MI-O, TU-VO invece di TU-O ec.

2. Di fermar la voce sulle Sillabe ove conviene.

DELLA PRONUNZIA DELLE PAROLE RISPETTO ALLE VOCALI LARGHE MEDIE E STRETTE

1. Tutte le parole si pronunziano generalmente con vocali medie, cioè non troppo aperte, nè troppo chiuse.

ECCEZIONI

2. La vocale E dell'accento tonico in molte parole è larga, come per esempio in *plèbe* in *Tèbe* ec.

3. In molte altre la vocale anzidetta è stretta, come nella parola *mente*; e così in tutti gli avverbi che finiscono in *mente*, come *ferocèmente* ec. Non si può stabilire alcuna regola universale su le anzidette vocali; giova però il far

osservare che le più volte innanzi a due consonanti hanno il suono stretto, come del pari in tutte le parole che terminano

1. In *orno*, *ogno*, *onte*, *onna*, *ore*, come per esempio *giòrno*, *ritòrno*, *bisògno*, *pònte*, *cònte*, *gònna*, *dòlore*, *sentòre* ec.

2. Nelle parole che terminano in *etto*, *ente*, o *ento*, *osto*, come per esempio *Giovinètto*, *velocemènte*, *momènto pòsto* ec.

4. Le vocali che terminano la parola, si pronunziano medie: tranne le parole che finiscono con doppia consonante, come *idee*, ec.

DELLA PRONUNZIA DELLE PAROLE RISPETTO ALLE CONSONANTI

5. Tutte le consonanti si pronunziano ora aspre, ed ora dolci, come abbiamo detto.

6. Le consonanti semplici poste fra due vocali si pronunziano ordinariamente dolci, come in *amore* la *m*, e la *r* sono dolci.

Qual è dunque la differenza tra *fatto*, e *fato*, *accetto* e *aceto*, e simili?

Eccola: nel dir *fatto*, dopo profferito l'A, si dispone subito la lingua per l'articolazione del T, e colla lingua così disposta si sta un momento in silenzio; quindi si profferisce con forza la sillaba TO. La sua pronunzia si può dunque esprimere nella maniera seguente: FATt-TO

Al contrario nel dir *fato* la Vocale A si prolunga alcun poco, e dietro a lei si profferisce la Sillaba TO senza interrompimento, e naturalmente; sicchè la sua pronunzia equivale a FAa-TO.

La stessa è la differenza tra *accetto*, e *aceto*.

Nelle Consonanti sonore il doppio suono si fa sentir realmente col prolungare per doppio tempo, e rinforzar maggiormente il loro soffio, o sibilo, o mormorio.

La differenza adunque tra *saffo*, e *pafo*, tra *spesso*, e *speso*, tra *ferro*, e *fero* si è, che in *saffo*, tra l'A e l'O si ode un soffio continuato e gagliardo, che s'attacca ad amendue le Vocali, e la Vocale A cessa subito; il che può rappresentare la parola SAFFO: al contrario in *pafo* la Vocale A si prolunga, e il soffio della F cade tosto sull'O, onde è come PAa-FO. Lo stesso dicasi della diversa pronunzia di SPES-SO, e SPEeSO, di FER-RO e FEe-RO.

Circa alla *Z*, siccome essa equivale a due Consonanti, una muta, e l'altra sonora; così quando è raddoppiata, si comincia a interromper la voce per la consonante muta e si profferiscono in appresso con maggior forza la muta e la sonora appoggiate amendue alla vocale seguente; perciò la pronunzia di *pezzo*, è come PETtSO.

Nelle Parole piane, e nelle sdrucciole la Vocale dell'accento tonico, comunemente si profferisce con minor impeto, e minor alzamento di tono, ma invece si prolunga di più, come AMAaTO, AMAaBILE.

Si eccettuino le Vocali seguite da doppia Consonante della medesima specie, le quali, come abbiamo accennato, si pronunziano con prestezza prolungando invece o la Consonante medesima, se è sonora, e frapponendovi un picciol silenzio, se è muta.

La stessa regola si tiene quando questa Vocale è seguita da due Consonanti di diversa specie, di cui una a lei si congiunga. La Vocale anche allora si pronunzia prestamente, e la sospensione di voce si fa in cambio sulla Consonante, a cui si unisce un E muta, ma quasi insensibile, come *ban-do par-to* ec.

CAPITOLO II.

DELL' ACCENTO IN GENERALE.

Articolo I.

L'*Accento*, come abbiamo detto, è la proprietà della voce di esser più o meno vibrata, più o meno modulata per servire al sentimento: quindi è che ogni vocale *parlata* avendo questa proprietà è un *accento* suscettibile a tutte le modificazioni del tuono e dell' espressione. La parola parlata può essere composta di una o più voci, ed ha perciò tanti accenti quante sono le voci. Noi prima analizzeremo la parola di una voce o sia *monosillaba* come *Ah!* etc. poi la parola polisillaba: *brando*, *precipitevolmente*.

Analisi della parola rispetto all' accento

DELLA PAROLA MONOSILLABA.

Se l' accento distinto per voce o per sillaba trovasi in una parola che da se sola possa contenere un senso compiuto, come, *ah! eh! si*, *no*; sicchè l' organo vocale possa essere interamente rimesso, perchè abbia luogo una nuova *Ispirazione*; questa parola si dice *Monosillaba-parlata*.

DELLA PAROLA POLISILLABA.

Se poi la parola è composta di più voci, o di più sillabe, conviene che l' una voce o sillaba si leghi coll' altra che la siegue, ed in questo caso l' organo vocale non si può interamente rimettere, perchè ne segua una nuova *Ispirazione*; ma senza interrompere la prima *Espirazione* si dee ad una articolazione, necessaria per il primo accento, farsene seguire una seconda per legarlo al secondo, e così del

resto come per esempio *fe-ro-ce-men-te.* Queste parole di più sillabe, diconsi. *Polisillabe-parlate.*

AVVERTIMENTO

Per parola *parlata* s' intende dunque qualunque parola non divisa dal segna-caso, per esempio *l' amore del- l' amore, all' amore, per l' amore* ec.

Regole delle parole congiunte

I. Ordinariamente non si divide l' aggettivo che precede ed è contiguo al suo sostantivo, per esempio: *bèlla-donna, gentil-signore*, e similmente non si dividono le preposizioni.

2. L' avverbio che preeede e modifica il verbo per esempio *fòrte-gridando.*

3. *Mi, ti, si, vi, ci, ne,* non si possono dividere dai verbi.

In somma non si divide il *modificante* che precede ed è eontiguo al *modificato* e viceversa.

L' aggettivo o l' avverbio che seguono il *modificato.* possono esser divisi per dar maggiore energia; ma se si abbassano di tuono e formano accenti diversi; avranno efpressione più colorita.

ESEMPIO

Dèsio, timor, dùbbia, ed-inìqua-speme
Fuòr dal-mio-pètto omài. Consòrte infìda
Io di-Filippo di-Filippo-il-fìglio Oso-amàr-io?

SINTASSI

AVVERTIMENTO.

Sospendere una parola o una proposizione, abbassarla di tuono per poi far conoscere la cadenza, e prendere una

pausa conveniente; non sono che mezzi di unire insieme e distaccare le frasi che noi chiamiamo: *Sintassi della declamazione*, modo efficace per render chiaro ed evidente il pensiero.

REGOLE DI SINTASSI DELLE PAROLE PARLATE.

1. Prima regola generale adunque si é quella di dividere un pensiero da un' altro per mezzo delle piccole pause e de' tuoni svariati, affinchè si potessero agevolmente scorgere i rapporti delle parti accessorie con la proporzione principale.

2. Essendo ogni parola segno di un'idea diversa da un' altra; segue doversi rappresentare in modo che resti divisa e distinta da quella che la precede, o che la segue, come detto abbiamo: ammesse l'eccezioni di sopra accennate nelle reg: 1. 2. 3. pag. 27.

3. Uopo è far conoscere per mezzo della cadenza ove il senso dava a risolversi, e dove il periodo vada a finire.

4. Per mezzo di vari tuoni, della diversa espressione, e della durata, deesi mostrare qual sia l'oggetto principale del nostro discorso, e quale l'accessorio; su quale idea meno, su quale idea più, vogliamo che si fermi l'attenzione di chi ci ascolta.

5. Bisogna avvertire di usare nel periodo una forza sempre crescente sino all' idea motrice, ed affrettarsi al termine dello stesso.

DELLA RIPRESA

6. Allorchè l'uopo il richiede la frase si dee far finire; ma se il periodo non è terminato, bisogna riprendere con più energia la proposizione seguente.

ESEMPIO.

Io non-so chi tu sie, nè per-qual modo
Venuto-se' qua giù; ma fiorentino
Mi-sembri veramente quand'-io t'-odo.

Tu dei saper ch'-io fu' il-Conte Ugolino, ec.

Dopo la parola *io t'odo* che forma cadenza, riprende immediatamente con più energia *Tu dei saper* etc.

DELLE PAUSE

Le pause distinguono i periodi, le frasi, le parti della proposizione, e determinano con la loro durata più o meno lunga, l' arte di ben dire: per ciò fare si osservino le seguenti

REGOLE DI RIPOSI E PAUSE

1. Nella costruzione *retta* le pause sogliono esser più brevi che nella *indiretta*.

2. La proposizione incidente modificando necessariamente un termine non soffre di esser distaccata dal termine che modifica p. e. *L' acqua che-si-attinge-dal-mare è salsa* e viceversa.

3. Le congiunzioni *ma, poichè, dunque, quindi, etc,* siano pronunciate staccatamente come pure *ora, quando* ec.

4. Il verbo finito non si divida dall'infinito, retto da esso p. e. *A te chi ardiva-dir che diviso-eri da Dio?*

6. Badare a qual proposizione o qual termine appartengono gli aggiunti p. e.

Allor-che tutte dormon le cose ed io
— sol veglio, e siedo etc.

L'avverbio *sol* appartiene ad *io* e non a *veglio*.

Nella costruzione indiretta in cui il nominativo, il

verbo o l' avverbio sono posti in ultimo si distacchino con molta pausa p. e.

La bocca sollevò dal fero pasto
Quel peccator.

Quel peccator sia dopo pausa.

Or superbi, ora umili, infami sempre, fra *infami* e *sempre* si lasci passare una pausa.

Articolo II.

DELL' ACCENTO TONICO.

Fra molti accenti o sillabe di cui componesi una parola *Polisillaba* ve ne deve essere uno per legge convenzionale di linguaggio, in cui la vocale si prolunga più delle altre e dove la voce ha maggiore elevazione, ed è appunto quello che dicesi *accento tonico* (1), così in *fe-ro-ce-men-te* la maggior posa di voce si fa sopra *e* di *men*, che è a vocale dell'*accento tonico* della parola; e per questa maggior posa dove più canta, e prende il tuono la parola dicesi *tonico* (1).

REGOLE DELL'ACCENTO TONICO

Da quanto abbiamo detto ne seguono le seguenti

(1) La parola *accento* pare che derivi dal latino *a canto* e perchè su di esso la voce si trattiene come per cantare: si disse *tonico*, per il maggior tuono rispetto alle altre sillabe: fu chiamato *ritmico*, poichè con esso si misurano i versi: fu detta *nazionale*, perchè da questa appoggiatura più o meno perfetta si distingue il nazionale dallo straniero; *patetico* perchè termina l' affetto: questo accento ancora secondo il luogo ove posa nelle parole forma la parola piana, sdrucciola, o tronca, secondo che cade nella penultima, e prima di questa, o pur sull' ultima.

(1) Alcuni la chiamano *sillaba lunga* o come altrove abbiam detto *sillaba grande*.

REGOLE

1. Che ogni parola polisillaba, essendo il composto indivisibile di più accenti o voci, non lascia luogo a nuova *Ispirazione.*

2. Che ogni sillaba è suscettibile di essere allungata a piacere, ma che la sillaba dell'accento tonico deve prendere la doppia durata dell'arte.

3. Che nelle parole composte di un aggettivo e di un sostantivo, di un avverbio e di un verbo p. e. *orribil-notte ognòr-presente* non potendo dividersi esse non hanno che un solo accento tonico.

L' accento tonico può cadere sull'aggettivo o sull'avverbio: ma ordinariamente più sul *modificante* che, sul *modificato.*

ESEMPIO

Nòtte funèsta atroce orribil-nòtte
Presente ognòra al-mio-pensiero ogn' ànno
Oggi-hà dùe-lustri ritornar-ti-veggio
Vestìta d'atre-tenebre-di-sàngue...
E-pùr quel-sàngue ch'espiàr-ti-debbe,
Ancòr nòn-scorre.

AVVERTIMENTO

L' accento tonico deve riguardarsi, e dividersi in quattro specie, cioè

1. *Accento vocale.* à
2. *Accento drammatico.* â
3. *Accento opposto vocale-* á
4. *Accento opposto drammatico.* ä

Articolo III.

DELL' ACCENTO TONICO VOCALE.

Quest' accento è quello che impegna solamente i muscoli dell'organo della voce senza passione, siccome interviene allorchè chiamiamo una persona lontana da noi, e come nel canto senza espressione e nella lettura.

LA LEGGE DELLE PAROLE POLISILLABE RISPETTO ALL' ACCENTO TONICO VOCALE.

Laparola polisillaba s'inalza di tuono, di espressione e di durata infino all' accento tonico, ove fa la posa maggiore, e quindi cade nel suo tuono fondamentale s' è *finitiva*: p. e. *Ferocemènte* la sillaba *te* forma la cadenza, ossia lo sbalzo della parola, il quale la rende o *finitiva* o *sospensiva* o *interrogativa*, o *interrotta* secondo che il senso si compie, si sospende, interroga, o s'interrompe. (1)

DELLE PAROLE FINITIVE.

La parola *finitiva* è quella che con la sua cadenza compie da sè un senso, o termina la frase o il periodo. Abbiamo stabilito che s'innalza di tuono insino all'accento tonico, e ricade nel suo balzo al suo tuono fondamentale; così in *onnipossente-Iddio*, ove la voce dopo esser salita insino alla sillaba *sen* ricade nella cadenza del tuono fondamentale nella voce *Iddio*.

(1) A ragione *parola* vuolsi da taluni derivata da parabola; dappoichè nel modo da noi osservato per l'alzamento del tuono essa descrive quasi una parabola. E così avviene nella proposizione e nel periodo: spesso molte parole si sospendono per formare una proposizione e molte proposizioni per formare la grande parabola del periodo.

DELLA PAROLA SOSPENSIVA

La parola *sospensiva* è quella che non potendo da se compiere il senso, e percorrere unitamente alle altre tutta la parabola d'una frase o d' un periodo senza la necessaria *ispirazione*, per dinotare la sua dipendenza trascina ed innalza di tuono l'ultima sillaba, talchè batte un accento e mezzo, ossia l' accento tonico per intero e l' accento dell'ultima sillaba per metà, più o meno secondo chiede la sospensione, per esempio:

Mensogna non è l' arte
del mio libero stato

Ove la parola *mensogna* non può pronunziarsi finitivamente, ma si dee sospendere per legarla colle altre parole *non è l' arte*, abbassando di tono le parole *del mio libero stato*.

DELLA PAROLA INTERROTTA

La parola *interrotta* allunga l'ultima sillaba, come per dire altra parola, ma da una pronta *Inspirazione* viene interrotta, per esempio: *Alla tua figlia, scelto io, da te sposo.... Ma ben cento e cento* ec. ove la parola *sposo* interrotta devesi allungare nell' ultima sillaba e spinger fuori tutto il fiato, mezzo indispensabile per la novella rapida *Inspirazione* che interrompe il senso.

DELLA PAROLA INTERROGATIVA

La parola *interrogativa* batte due accenti, cioè l' accento tonico, e l' accento dello sbalzo con impeto ed asprezza: e prende nello sbalzo stesso un tuono acuto, per esempio:

Codardi, or voi, men che oziose donne
Con verga vil, con studiati carmi
Frenar vorreste i nostri brandi e noi?

AVVERTIMENTO

Ciò che detto abbiamo delle semplici parole avviene ancora delle proposizioni, le quali si potrebbero ugualmente dividere in *finitive* o *principali*: in *sospensive* o *subordinate* e in *incidenti:* in proposizioni *interrotte*, ed *interrogative.* E siccome fra gli accenti, che compongono una parola, vi è una sillaba che deve spiccare più delle altre; così fra le parole che compongono una proposizione ve ne ha una, su cui cade l'accento maggiore espressivo che dicesi *drammatico.*

Articolo IV.

DELLE PROPOSIZIONI

Le proposizioni si dividono in tre classi, cioè in *ellitiche* come *Ah! deh!* in *semi-ellitiche* come *cielo! Dio! me misero!* ec. o in proposizioni che esprimono un' azione di un giudizio, per esempio *l'albero è grande*; e in proposizioni che esprimono un' azione di un soggetto sopra un oggetto; per esempio *Pietro ama la virtù.*

RAPPORTO DELLE PROPOSIZIONI

Le proposizioni riguardate ne' loro rapporti divengono *principali*, *subordinate ed incidenti.*

La *principale* è quella che nel discorso da sè sola compie un senso.

La *subordinata* è quella che per compire il senso ha d'uopo della principale.

La *incidente* è quella che modifica un termine.

Gli altri termini che si aggiungono con le preposizioni *in*, *nel*, *con*, *per*, ec. si chiamano *aggiunti* per

ESEMPIO

La bocca sollevò dal fero pasto
Quel peccator, forbendola ai capelli
Del capo ch' egli avea di retro guasto.
Quel peccator sollevò la bocca. Prop. principale.
Dal fero pasto. Aggiunto alla principale.
Forbendola. Proposizione subordinata.
Ai capelli del capo. Aggiunto alla subordinata
Ch' egli avea guasto. Proposizione incidente
Di retro. Aggiunto dell' incidente.

REGOLE DELLE SOSPENSIONI E DELLE CADENZE

1. Ogni parola esclamativa è *finitiva*.

2. I vocativi, come parole esclamative, sono *finitivi*.

3. Tutte le parole che terminano il senso della proposizione principale, sono *finitive*.

4. Le proposizioni interrogative sono *sospensive*, perchè non hanno risoluzione che nella risposta.

5. Ogni proposizione *subordinata* che precede la principale, è *sospensiva* in tutti i termini.

6. Ogni proposizione *interrotta* è sospensiva.

ESEMPIO

Qui freno al-cor-so a cui-tua-man mi ha-spinto.
(1) *Onnipossente-Iddio, tu vuo-i* (2) *ch' io ponga*

(1) *Onnipossente Iddio* è vocativo, quindi è finitivo, e forma cadenza.

(2) *Tu vuoi ch'io ponga qui freno al corso*; sono proposizioni interrogative, quindi *sospensive*, la cui maggior sospensione è nell' ultima parola *ponga* per la sua giacitura.

A cui tua man mi ha spinto è proposizione incidente su cui la sospensione si fa appena sentire.

(1) *Io qui starò*—(2) *Di Gelboè son questi*
I monti (3) *or campo ad Israel* (4) *che a fronte*
Sta dell' empia Filiste (5) *Oh! potess' oggi*
Morte aver qui dall' inimico brando.

Articolo V.

DELL' ACCENTO DRAMMATICO

L' accento drammatico, o sia l' accento dell' azione è quello che con l' organo vocale impiega tutto il sistema muscolare della persona.

REGOLE

1. L'accento drammatico cade nella proposizione sulla parola che esprime l' idea motrice del giudizio, p. e. *Pietro è buóno*, o sull' oggetto della proposizione *Pietro uccide Paólo*; l'accento drammatico cade sopra *buóno* nella prima proposizione; e nell' altra sopra *Paölo.*

2. Ogni interjezione, o qualunque proposizione ellittica che non conti che d' una sola parola ha in se stessa l' accento drammatico p. e. *âh! tuóna! piôve! ahimé*, ec.

(1) *Io qui starò* è risposta dell' interrogazione e fine del periodo, quindi risolve la *cadenza.*

Compito il periodo resta ad arbitrio dell' intelligenza dell' attore la pausa.

(2) *Di Gelboè son questi i monti* è proposizione *finitiva*, ma per legarsi alla subordinata si riprende tosto.

(3) *Or campo ad Israel* che potrebbe aver cadenza si sospende per legarsi alla proposizione incidente.

(4) *Che a fronte sta dell' empia Filiste* che forma cadenza è fine del secondo periodo, ove l' attore può prender riposo a suo piacere.

(5) *Oh!* proposizione esclamativa, quindi divisiva dall' altra pure esclamativa. *Potessi oggi morte aver qui dall'inimico brando* che forma cadenza.

3. Nelle proposizioni negative l'accento drammatico non cade nè sull'oggetto, nè sull'attributo, ma sull'avverbio negativo *non*, o *senza* ec. p. e. *Io nôn avea pugnale.*

4. Nelle interrogative cade sulla cosa che si domanda, p. e. *E tu chî sei?*

5. Se l'oggetto della proposizione è modificato da un aggettivo o da un genitivo, l'accento drammmatico cade sul genitivo o sull'aggettivo p. e.

Tu vuoi ch' io-rinnovelli
Disperâto dolor ec. oppure
Il fior dei prôdi Clefi ha raccolto
A se d'intorno ovvero *dei prodi il fiore*
Clefi ec.

6. Quantunque ogni proposizione abbia da avere il suo accento drammatico; pure nella principale del periodo esso ha maggior forza che nella subordinata, ed in questa più che nell'incidente p. e.

La bocca sollevò dal fero pasto
Quel peccator forbêndola ai capelli
Del capo chê gli avea di retro guasto;
Poi cominciò.

Ove la maggior espressione hassi sopra *bócca* oggetto della principale e sopra *cominciô*, meno poi in *forbêndola* gerundio e oggetto della subordinata, e meno ancora sopra il *chê* oggetto della proposizione incidente.

ALTRO ESEMPIO DELL' ACCENTO DRAMMATICO

Ah! potess'oggi
Môrte aver qui dall' inimico brando
Ma da Saul deggio aspettârla âhi! crudo,
Sconoscente Saul, che il campiôn tuo

Vai perseguendo fra caverne e balze;
Sénza mai dargli tregua: e David pure
Era, già un dì, il suo scudo. ec.

DELL'ACCENTO OPPOSTO VOCALE

L'accento opposto vocale hassi, quando le parole si oppongono fra loro p. e.

Cóme òr vedi tu më così vegg' io,
L'ömbra sovénte della figlia uccisa.

Ove gli accenti tonico-vocali debbono essere più vibrati per mostrare opposizione.

ALTRO ESEMPIO DELL' ACCENTO VOCALE OPPOSTO

Oh! potess' òggi
Mórte aver quì dall'inimico brando;
Ma, da Saùl deggio aspettàrla
Ahi crudo, sconoscente Sanl che il campion tuo
Vai perseguendo per caverne e balze
Sénza mai dargli tregua

DELL'ACCENTO DRAMMATICO OPPOSTO

L'accento drammatico opposto è quello che cade alle parole opposte, ma che sieno l'oggetto della proposizione, così nell'esempio suddetto in *më*, ed in *ömbra* oggetto delle proposizioni, cadono gli accenti opposti drammatici.

ESEMPIO DEI TRE ACCENTI TONICO, DRAMMATICO, E DELL' ACCENTO VOCALE OPPOSTO

Ah! potess' òggi
Mórte aver qui dall' inimico brándo
Ahi crudo sconoscente Saul, che il campion tuo

Vai perseguendo per caverne e balze
Senza mai dargli tregua.

ESEMPIO DE' QUATTRO ACCENTI, TONICO, DRAMMATICO, VOCALE OPPOSTO, E DRAMMATICO OPPOSTO.

Al mio disègno
Si oppòse Telamòn di Dirce amànte.
Supplicò, minacciò ma nòn mì svôlse
Dal mio propósto. Desolato allóra
Mi si gettò perdôn chiedéndo ai pièdi
E palesòmmi nòn potersi Dìrce
Sacrificàr. Dal Nüme esser richièsto
D' una vërgine il sàngue: e Dïrce: il grêmbo
Portar già càrco di crescènte prole
Ed èsso avèrne di marïto i drìtti. (1)

CAPITOLO III.

DELLA DURATA

La brevità o lunghezza maggiore o minore nel proferire una parola e l' intervallo che passa tra una parola all'altra, è ciò che, secondo fu accennato, dicesi *durata, o tempo.*

(1) Si comprende che l'*accento tonico* appartiene ad ogni parola parlata; l'accento *drammatico* è quello che impegna su questo accento tutto il sistema per dar più forza. L' *accento opposto* è di doppia forza dell' accento tonico impegnando il solo organo vocale, e che infine l'*accento opposto drammatico* deve avere la massima energia sì della persona come dell'organo vocale. In fine che ogni accento sia *tonico, drammatico, opposto, o drammatico opposto,* divide necessariamente una parola dall' altra, lasciando più o meno campo alla *ispirazione* più o meno rapida.

Le regole generali della *durata* traggonsi dalla natura stessa delle parole, le quali essendo coordinate a comunicare altrui le nostre idee, ed a mostrargli la diversa intensità del sentimento abbisognano delle seguenti

REGOLE

Prima regola esser dee quella, di estendere più o meno la parola secondo la maggiore o minore distanza di colui che ci ascolta. Quanto dunque è più lontana una persona, tanto più si estenda la voce, e siccome la vibrazione maggiore sta ne' tuoni acuti, cosi scelgansi questi in preferenza, ed i più forti, secondo la costituzione di chi declama.

2. La distanza d'una ricordanza d'un tempo trascorso si calcola a un di presso col *tuono*, e colla *durata* della distanza di *luogo*, cioè con tuoni acuti.

AVVERTIMENTO

Le parole e le proposizioni si dividono in tre classi, alcune esprimono una *ragione*, altre un *sentimento*, altre una *ricordanza* ovvero una *descrizione*.

4. La parola che indica *ragione*, *dritto*, o *volontà*, vuole un' espressione vibrata, un tempo breve, ed un tuono medio.

5. Quella che indica un *sentimento*, ha un tempo accelerato nelle passioni eccitanti, di sdegno, ira ec. ed un tuono basso; nelle passioni poi deprimenti, cioè di dolore, o di desiderio ec. si dovrà adoperare una durata maggiore *con tuoni acuti.*

6. Le parole che indicano *ricordanza* hanno un tempo uniforme ed allungato più delle altre parole, e delle pause anche maggiori, e tuoni acutissimi.

AVVERTIMENTO

Da tutto ciò deriva tre generi doversi distinguere per la durata, cioè il *dimostrativo*, il *patetico* o *sentimentale*, ed ed il *descrittivo*.

ESEMPIO DELLA DURATA DI CHI PARLA A PERSONA LONTANA

Tempo $^{3}/_{4}$ *Io* | *ti sal-* | *va-* | *i, fra-* | *tel-* | *lo.* (1)

A te mi | *ser-* | *bo in-* | *sin che* | *giun-* | *ga il gior-* | *no*

Che | *tu non* | *pian-* | *to, ma* | *san-* | *gue ne-* | *mi-co*

Scorrer fa- | *rai* | *su la pa-* | *terna* | *tomba.*

Tutte le parole e tutti i modi esclamativi sono di simil durata, cioè di doppio tempo delle altre parole.

ESEMPIO DELLA DURATA DI AVVENIMENTI LONTANI

Di quel | *tempo* | *sov-* | *venga-* | *ti* | *che* | - | *Delfo*

| - | *Vittime uma-* | *ne diman-* | *dato a-* | *vendo*

| *Al-* | *l'Erebo im-* | *molar do-* | *vea* | *Mes-* | *sene*

| *Una* | *vergin* | *d'E-* | *pito.*

Si avverta che in questo caso la voce sia acuta, ma non vibrata come nell' esempio dell' apostrofe sopra accennata.

(1) Si misuri il tempo, ma la parola si parli e non si canti-

Articolo I.

DEL PERIODO DIMOSTRATIVO

1. Nel periodo dimostrativo essendo l'anima tutta attività, come un combattimento, in cui usa tutti i mezzi pronti per vincere; così fra tutti i tre generi di sopra enunciati, è questo il periodo in cui le parole e le pause devono essere brevi e vibrate.

ESEMPIO DEL GENERE DIMOSTRATIVO

Or | che in te stesso

Ap- | pien tu sei Sa- | ulle, | al | tuo pen- | siero |

| Deh | tu ri | -chiama | - | ogni pas | -sata cosa |

Ogni tu | -multo del tuo | cor non | vedi |

Dalla ma | -gion di | quei Pro | -feti | tanti

Di Rama | egli esce | A | te chi ar- | diva |

Primo dir | che diviso | eri da | Dio? | L'au | -dace |

Torbi | -do ac | -cor | -to | ambizi- | oso | vecchio |

Samu- | el | Sacer- | do | -te a | cui fean | eco |

Le | sue ip | -pocrite | turbe. | A | te sul | capo

Ei | lampeg | -giar ve | -dea con | livi | -d'occhio |

Il re | -gal ser | -to | ch'ei cre | -dea | già | suo |

Già sul | bianco | suo crin | posato | quasi |

Ei | sel | tenea | quand'ecco | alto con | -corde

Vo | -ler del | popol | d'Isdraello | al | vento |

Sparsi ha suoi | voti e un | re guer | -riero ha | scelto |

Questo sol | questo è | il tuo de | -litto | ei | quindi

D' appel | -larti ces | -sò di Di | -o l' eletto |

Tosto | ch' esser | tu ligio a | lui ces | -sasti |

2. Al periodo dimostrativo va anche subordinato l'interrogativo, ma in questo le parole sono aspre, brevi, e vibrate; e fra senso e senso passa una pausa lunga ed energica equivalente al tempo delle parole.

Chi sete? | Chi sete? | - | Voi? |

Articolo II.

DEL PERIODO PATETICO

Il periodo patetico può riguardare le passioni *deprimenti*, come i desiderii, la compassione, il dolore; ovvero le *eccitanti* come l' ira, l' odio, lo sdegno: o finalmente può contenere affetti che partecipano delle une, e delle altre: da ciò seguono tre classi di periodi, cioè *patetico, deprimente, eccitante o misto.*

Il periodo delle passioni *deprimenti* ama le parole allungate in ragion della intensità della passione; quindi il tuono diviene più acuto, e lo sbalzo delle parole allungato

e non mai vibrato, ma smorzato legando spesso parola con parola o lasciando poco tempo all'intervallo per esempio:

Co | sì pur | fosse! | etc.

Ah! potess' | oggi |

Morte a- | ver | quì dall' ini- | mico bran- | do |

3. Il Periodo delle passioni *eccitanti* serba nelle parole la più breve durata, e le pause eguali alle parole per la rapida *inspirazione*. Lo sbalzo delle parole è vibrato, e spesso sbalza nei tuoni bassi e profondi, e negli alti o acuti.

ESEMPIO

Oh | rabbia | tormi dal capo la | corona mia

Tu che tan- | t'osi iniquo vecchio | trema

Chi | sei? | Chi n'ebbe anco il pensi- | ero | pera! |

4. Il periodo *misto* partecipando dell'uno, e dell'altro serba durate lunghissime o brevissime secondo la passione che esprime; come si può vedere in questo periodo di sdegno e di tenerezza.

ESEMPIO

Ahi! | Crudo

Scono- | scente Sa- | ul | che il camp- | ion | tuo

Vai persegu- | endo per ca- | verne e | balze |

Senza | mai dargli | tregua | e | David | pure
Era | già un dì | il tuo | scudo | ec.

Articolo III.

DEL PERIODO DESCRITTIVO

Nel periodo descrittivo l'anima si trova in doppia operazione, cioè in ricordarsi, e in narrare; donde avviene che divide la sua azione in due tempi, e dà al linguaggio d'azione l'uno per esprimere la ricordanza; al linguaggio parlato l'altro: si ricorda e parla: come quel pittore che prima guarda l'oggetto e poi tira le sue linee: quindi serba le debite pause e gl'intervalli maggiori del periodo patetico e dimostrativo,

ESEMPIO

Allor che | tutte | - | dormon | le | cose
Ed | io sol | veglio e si- | edo | al chiaror | fioco
Di not- | turno | lume | - | ecco il lu | me | ec.

AVVERTIMENTO

DELLA DURATA DELLE PARTI CHE COMPONGONO UN SENSO

Abbiamo avvisato di porre qui in ultimo le seguenti regole che riguardano la durata delle parti delle frasi, poichè sono comuni a tutti i tre generi di sopra chiariti.

REGOLE DELLA DURATA RELATIVA DELLE PARTI DELLA PROPOSIZIONE

1. Il nominativo, il dativo, l'accusativo e l'ablativo, hanno una durata eguale nel loro rapporto, il genitivo la

più breve, il vocativo la massima: donde nascono le seguenti

REGOLE

Tutte le esclamazioni nel discorso hanno la massima durata, che ordinariamente è doppia relativamente alle altre parole.

2. Il verbo è ciò che denota l'azione; la sua intensità, la velocità, la gravezza o la leggerezza, vien determinata dall'oggetto. Studiando adunque quanto si è detto di sopra, sarà facile rinvenire il tempo conveniente a ciascuna azione, ponendo ben mente alla distanza di luogo, di tempo, ed all'intensità dello affetto.

3. Essendo i periodi formati da proposizioni principali, subordinate ed incidenti; si assegnerà il massimo tempo alla principale, il medio alla subordinata, il minimo alla incidente, ed alle incidenti d'incidenti anche meno.

4. Nel passaggio da un periodo all'atro deve necessariamente esservi una pausa ed un passaggio di tuono massimamente quando si cambia il genere, cioè dal Descrittivo al Dimostrativo, ec.

CAPITOLO IV.

DEL TUONO

Abbiamo già di sopra detto come quella proprietà che rende un suono acuto o grave, si addimanda tuono.

Per avere una norma generale dividiamo i tuoni in *gravi*, *medii* ed *acuti*.

Articolo I.

DEL TUONO DELLE PAROLE IN GENERALE

1. Pria d'ogni altro è d'uopo ricordare che essendo il linguaggio il ritratto delle idee, e queste il ritratto delle sensazioni, perocchè *brutto* non è *bello*, *grave* non è *leggiero* ec. e dovendo a questo concorrere ogni parte di esso; nasce evidente la prima regola generale ed è: che il tuono delle parole debba essere in corrispondenza alle idee, e quindi la maggiore o minore altezza del tuono si conformerà alle idee che più o meno si vogliono far spiccare. L'alzare di tuono alcune parole e l'abbassarne dell'altre è il solo mezzo di sintassi per ben parlare: ma per il sentimento il tuono delle parole segue lo stato dell'animo, il carattere la forza della passione, di cui finge di essere agitato colui che declama.

2. Ogni parola generalmente ha una gradazione di tuoni sempre crescenti fino all'accento tonico, donde ricade nel suo tuono fondamentale se finisce il senso se non sbalza nell'ultima sillaba a tuono acuto.

3. Per siffatte ragioni ancora segue che le parole sospensive nella cadenza, sbalzano di terza e di quinta ec.

4. Lo sbalzo delle parole interrogative è per lo più maggiore: ma l'ultima sillaba sia breve e quasi tronca.

Articolo II.

DEL TUONO CHE PRENDONO LE PAROLE ESPRIMENTI PASSIONI

1. Il pianto, il dolore, la compassione, il desiderio, la pietà e tutti gli affetti che concentrano le forze nel cuore, prendono un tuono acuto.

2. La volontà, l'ira, lo sdegno e la vendetta prendono un tuono medio, che spesso confina co' tuoni bassi.

3. L'orrore, il terrore, la paura, il silenzio, il disprezzo, la sorpresa e l'aborrimento prendono tuoni bassi.

4. Lo spavento tuoni acuti. La gioia tuono medio, e sbalza negli acuti o nei profondi bassi.

DEL TUONO DELLE PROPOSIZIONI E DELLE PAROLE CHE LE COMPONGONO

1. La proposizione principale e i suoi aggiunti hanno il tuono più elevato. La proposizione subordinata il tuono medio.

L'incidente, il tuono più basso.

DEL TUONO DELLE PARTI DELLE PROPOSIZIONI

2. Il soggetto della proposizione ha il tuono più alto o acuto, ma varia secondo la costruzione.

3. Chi dà norma ai tuoni è l'affetto.

L'oggetto il tuono basso.

Il verbo il tuono medio.

Gli accessorii un tuono medio.

I genitivi un tuono basso.

Il verbo è ciò che costituisce l'azione. Esso dà norma al tuono ed alla durata di tutta la proposizione. Si divide principalmente in presente, passato e futuro: il presente ha un tuono medio; il passato ed il futuro un tuono alto, più o meno acuto in ragione della maggiore o minor distanza dell'avvenimento che indica.

Quando ai moti del verbo i giudicativi hanno un tuono medio: gl'imperativi lo stesso, ma risoluto che scende al basso, i condizionali hanno un tuono medio che sale all'acuto.

DEL PASSAGGIO DI TUONO

Ogni passaggio di tuono suppone il passaggio da una passione ad un' altra, d'uno stato d' animo ad un altro, un cambiamento di movimento; per cui si conformi prima il nostro fisico in modo diverso da quello di prima, e quindi l'organo vocale formato ad arte e con sicurezza a ciò che deve esprimere, verrà col tuono della voce a distinguere questo cambiamento successo nell' interno.

Or tutte queste mutazioni non possono aver luogo nel nostro corpo, senza che avvenga una nuova sensazione od un risvegliamento d' idea o un atto di volontà; ma deve in questo passaggio esserci un' intermezzo ed una pausa; e questa sarà più o meno durevole, secondo che più o meno grave è la sensazione novella, o il transito dal periodo dimostrativo al descrittivo ec.

DELLE PAUSE ENFATICHE

Da quel che si è detto scorgesi di leggieri che questo mutamento d'animo forma una pausa, in cui l'azion muta fa vedere ciò che succede nell'animo per legare un sentimento all'altro. E però quando da un periodo si va ad un altro avviene una pausa enfatica, e si rimette il gesto p. e.

La bocca sollevò dal fero pasto
Quel peccator, forbendola a' capelli
Del capo, ch' egli avea di retro guasto.
Poi cominciò. (pausa) *Tu vuoi che io rinnovelli*
Disperato dolor! ec. (1)

Questi cambiamenti distinguono spesso i varii generi: cioè dimostrativo, ec.

(1) Pausa enfatica, rimettendo il gesto.

Non sono però da confondersi queste pause enfatiche colle piccole pause che servono a distinguere senso da senso, o che servono per la necessaria *inspirazione*. La pausa enfatica esige un cambiamento deciso di tuono.

CAPITOLO V.

DELLA ESPRESSIONE

L'espressione è la maggior o minor forza, onde le parole vengono pronunziate: essa quindi dà il colorito a tutte le svariate specie di sentimento, e siccome ha sempre luogo o nell'organo vocale, o nel resto del corpo, così considereremo entrambe queste parti separatamente.

Articolo I.

DELL'ORGANO VOCALE

L'organo vocale può considerarsi come istromento da fiato, e da corda.

1. Si adoperi nel primo modo allorchè vuolsi gridare minaccevolmente chiamando una persona lontana, ed ordinariamente in tutti li affetti di collera e di minaccia.

A conseguire questo scopo bisogna tender le fibre della laringe, e spingere con violenza il fiato. Così la parola ne uscirà vibrata e forte, e lo sbalzo sarà veloce.

2. Negli affetti deprimenti nell'organo vocale si restringono le fibre presso alle fauci: in tal caso il fiato non si può spingere con violenza, ma tenuemente, e rinforzando gradatamente la voce emessa.

3. Il medio dell' organo vocale serve negli affetti ordinari, nelle narrazioni, e nel parlare senza molta passione.

Articolo II.

DEL COLORITO O DELL'AFFETTO DELLA PAROLA

Bisogna distinguere in ciascuna parola il suono, il peso, e l' immagine; il primo appartiene all' udito, il secondo al tatto, il terzo alla vista.

1. Tutto ciò che indica suono o mancanza di suono, si imita facendo rimbombar la parola nelle cavità auricolari. Ed a questo si riduce il genere descrittivo.

2. Tutto ciò che indica peso al contrario vuole la parola sia libera d'ogni morbidezza; e ciò appartiene al genere dimostrativo.

3. Il genere sentimentale poi è quello che fa prendere alla parola le più svariate modulazioni: e però noi in grazia di chiarezza lo risguarderemo negli affetti deprimenti e negli affetti eccitanti.

DELLE PASSIONI DEPRIMENTI

1. Il pianto restringe le fauci, e formando dei tuoni acuti rimbomba nelle cavità nasali. La voce è tremante, come lo strumento da corda, che vi si adopera.

2. La misericordia ha una modificazione più sonora e meno acuta, nè rimbomba tanto nelle cavità nasali.

3. La paura ha un tuono basso e rimbomba nel petto, e tutte le estremità come le mani e le braccia accompagnano questo rimbombo tremando.

4. Il ribrezzo ed il raccapriccio partecipano de tuoni acuti e gravi, rimbombano or nel petto, ed or nelle cavità nasali.

5. Nel desiderio o nella speranza si hanno i suoni acuti e l' organo vocale si adopera come istrumento da corda.

Articolo III.

DELLE PASSIONI ECCITANTI.

1. Tutti gli atti di volontà si esprimono con tuono deciso. Per ciò fare, l'organo vocale adoperandosi come strumento da fiato, tende le fibre con forza, e manda fuori con forza la voce.

2. Il grido, la minaccia, lo sdegno, e la vendetta hanno un tuono medio, che dà negli acuti. I muscoli ove si concentra la forza vitale, vibrano sì fortemente la parola che ne siegue uno sbalzo violento, e dà ne' tuoni bassi e profondi.

3. L'odio e il disprezzo rimbombano nel petto.

4. Tutto ciò che appartiene al canto od alla cessazione de'tuoni come la quiete, ed il silenzio rimbombano nelle cività auricolari, e lo sbalzo della parola è dolce. Ed a questo va a ridursi il genere *descrittivo*.

Sicchè da tuttoquanto si è finora divisato, può bene inferirsi che nel genere *descrittivo* la parola ha il rimbombo nelle orecchie: nel *dimostrativo* è vibrata senza rimbombo: nel *sentimentale* si usa dell'organo vocale come strumento da corda.

ESEMPIO

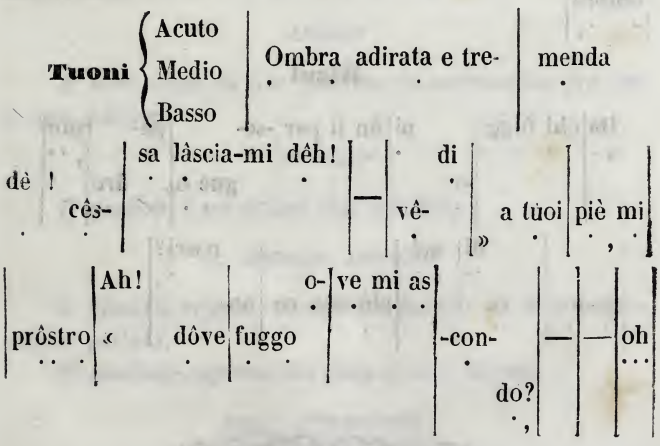
Così pur fosse! (1)
Ma mi conosci tu? (2) *sai tu qual sangue*
Dalle mani mi gronda? Hai tu veduto

(1) Sotto la potenza della vista.
(2) Sotto la potenza del tatto.

Spalancarsi i sepolcri, e dal profondo
Mandar gli spettri a rovesciarmi il trono? (1)
E cacciarmi le mani entro le chiome
A strappar la corona? (2) *Hai tu sentita*
Tuonar d'intorno una tremenda voce,
Che grida: muori, scellerato, muori (3),
Sì morirò son pronto; eccoti il petto
Eccoti il sangue mio, versalo tutto;
Vendica la natura, e alfin mi salva
Dall'orror di vederti, ombra crudele.

MODO DI SCRIVERE LA DECLAMAZIONE

Saul



(1) Segue crescendo sotto la potenza del tatto.
(2) Sotto la potenza dell'udito.
(3) Sotto la potenza del tatto, sempre crescendo.

fera om- bra ter- ri- bil placa- ti, ma è sorda a miei

prieghi e m' incâlza â- priti, o ter- ra vi- vo m'in- ghiotti

ah! pur chè il truce sguardo nón mi saet- ti del orribil ombra

Micol

Da chi fuggi ni ùn ti per- se- gue o pa- dre mè

tu nô- n ve di mê più nôn co- nosci?

PARTE SECONDA

DELLA PANTOMIMA O DEL GESTO

DEFINIZIONI

Ciascun uomo è dotato della potenza di agire o di resistere agli oggetti che lo circondano, sì con la forza fisica, come con le facoltà intellettuali.

AZIONE

Il movimento di due potenze che contrastano fra esse si dice Azione.

GIUDIZIO

Il giudizio è un azione dell' Intelletto.

IL GIUDIZIO ESPRESSO

Il giudizio espresso con parole parlate si dice proposizione parlata.

Il giudizio espresso col gesto si dice Azione.

DELL' ESPRESSIONE

L' espressione *è il contrario* dell' impressione, *è la* reazione *e la* reazione e l'azione *sono l' effetto della forza vitale*; *cioè della* sensibilità *e della* contrattilità.

DELLA FORZA VITALE

Tutte le azioni che compongono la vita, derivano da due facoltà o proprietà, cioè la sensibilità *e la* contrattilità.

Per sensibilità *s'intende la facoltà degli organi viventi che gli fa avvertire l'impressione di altro corpo.*

La contrattilità *è l'altra proprietà per cui le parti eccitate dalla sensibilità si restringono e si dilatano* ec.

DELL' EQUILIBRIO

Per Equilibrio *intendiamo il contrasto di due forze contrarie che agendo si bilanciano fra loro* (1).

DELL' ORDINE

L'ordine *è l'armonia di una forza contro molte forze contrarie che formano un sistema.*

La brevità e la genesi dell' ordine.

DELL'EQUILIBRIO DEL BELLO DELL'AZIONE

Il Bello *dell'azione consiste nell'adoperare una forza proporzionata all'oggetto. Una forza esuberante o deficiente, generano l'esagerato o l'inefficace, modi entrambi* viziosi *che appartengono al* brutto.

Avendo stabilito il bello dell' azione stare nell' *equilibrio*, noi ne cercheremo le condizioni nei gesto.

(1) Il bello dell' universo consiste nell' equilibrio dei corpi celesti: è questa la bilancia con cui mantiensi il creato.

CAPITOLO I.

Articolo I.

DEL GESTO IN GENERALE

1. Nella condizione reale, il bel gesto nasce dal bilanciare la nostra forza con la resistenza che ci offrono i corpi su cui agiamo.

2. L' imitazione consiste nell'immaginare che gli oggetti ideati ci offrono la resistenza degli oggetti reali.

3. La principal cosa per ritrovare la condizione di equilibrio di tutti i gesti, fa d' uopo rinvenire quella situazione più opportuna e vantaggiosa per resistere o agire su gli eggetti.

Articolo II.

DELLA CONDIZIONE DI EQUILIBRIO DALLA STAZIONE ERETTA

Non potendovi essere azione senza un punto dove l' uomo consista, è necessario di parlar prima della base.

AVVERTIMENTO

DELLA STAZIONE

La *stazione eretta* è lo stato della stazione più ordinaria.

REGOLE

1. La condizione di equilibrio della *stazione eretta* è che la verticale abbassata dal massimo centro di gravità della persona venga a cadere sopra uno dei punti della base di sostegno, il che vale quanto dire: poggiando il nostro corpo sopra il lombo dritto, il piede gli serva di colon-

na, e il piede sinistro di piccolo appoggio mobile. L' un piede dall' altro sia separato da uno spazio uguale della lunghezza di uno di essi; ed il calcagno del piede mobile stia volto al piede stabile.

2. Se s' ingrandisce la base di sostegno allontanando i piedi la *stazione* diviene più solida, in questo senso, ma perde di solidità dal davanti in dietro della persona e fa mestieri di piegare alquanto le ginocchia.

3. Quanto più la base di sostegno è diminuita tanto meno la *stazione* è solida, e tanto più ha bisogno di maggiori sforzi muscolari per esser sostenuta, come accade quando c'innalziamo sulla punta dei piedi. Ciò essendo, ogni *stazione* mal basata toglie vigoria al sostegno della persona, lo chè è vizioso.

Articolo III.

DELL' AZIONE DEGLI OCCHI E DEL VISO

Non vi può esser gesto determinato, se prima l' anima non lo determina. Gli occhi sono i primi a manifestare questa determinazione; gli occhi quindi sono principio e fine d'ogni gesto.

REGOLE

1. Gli occhi, contemporaneamente alla base, precedano qualunque gesto.

2. Il movimento degli occhi e dei muscoli dell'intero volto può supplire a molti inutili gesti delle braccia.

3. Ogni parola ha un accento tonico ed ogni accento è un azione; essa deve avere in conseguenza un movimento, e questo stia primieramente nel movimento degli occhi

AVVERTIMENTO

Tutti i gesti si dividono in *attivi*, in *passivi*, e in *descrittivi*. I gesti *attivi* sono quelli che esprimono un atto libero di volontà. Come i modi imperativi, e tutto ciò ch' esprime ragione, dritto: etc.

I gesti *passivi* appartengono alle passioni deprimenti — I gesti *descrittivi*, alle ricordanze.

Articolo IV.

CONDIZIONI DEL GESTO ATTIVO DELLE BRACCIA
REGOLE DE' GESTI PIU' ENERGICI

1. Si agisca bilanciando la parte che serve all'azione con la parte che sta d'appoggio alla persona, per esempio facendo base del piede sinistro si agisca col braccio dritto, e l'altro braccio resti cadente ed inerte. Allora il braccio dritto si chiama il *braccio dell' azione.*

2. Ogni gesto delle braccia o del braccio non s'incominci senza esser preceduto dal movimento degli occhi che l'accompagnano e dal prendere la stazione più opportuna ad agire.

3. Che il *braccio dell' azione* nella stazione eretta sopra accennata, si estenda sino al livello degli occhi guardando orizzontalmente; ma non esca dalla direzione della punta del piede.

5. Che ove il capo si abbassi, o si levi, a guardare in alto, la base di stazione ordinaria si allarghi dal dinanzi in dietro. Di modo che il capo cada perpendicolarmente alla base di sostegno.

5. Che tutti i gesti abbiano un movimento circolare e si estendano per avere la loro cadenza.

6. Sotto un gesto principale si possono avere molti

altri gesti con un piccolo cambiamento, or volgendo la palma della mano al cielo, or sollevandosi alquanto sulla punta de' piedi, or portando il centro di gravità della base dritta alla sinistra senza muovere la stazione. Non si agisca con ambo le braccia senza un grave oggetto: ed allora si allarghi la base.

7. Che il braccio, dove posa la persona, non si possa sollevare che alla metà del *braccio d'azione*.

8. Che volendo sollevare la mano, o le mani in alto da sorpassare la testa, tanto più si allarghi la base piegando alquanto il ginocchio della detta base per quanto più alto si vogliono alzare le braccia ed il volto. Ma il *braccio d'azione* rimanga sempre più sollevato.

AVVERTIMENTO

Tutte queste posizioni partono dal principio di equilibrio stabilito; perocchè solo con tali posizioni noi possiamo usar la maggior forza tirando a noi o respingendo un corpo posto nelle varie direzioni.

DEL GESTO PASSIVO

Il gesto *passivo* appartiene alle passioni, e siccome abbiamo divise le passioni in due classi, *eccitanti* e *deprimenti*, ne vengono le seguenti

REGOLE

DEL GESTO DELLE PASSIONI ECCITANTI

1. Il gesto delle passioni eccitanti sia vibrato, e spesso sorpassi il capo, come nella collera, nella gioia ec.

2. Nell'odio sia concentrato, e basso.

3. Il disprezzo abbia un gesto riversivo come se allontanassimo lungi da noi qualche cosa e rivolgessimo altrove da noi qualche corpo, spesso rivolgendo il volto.

4. Tutti i gesti che dinotano negazione sono ancora di tal natura.

REGOLE

DEL GESTO DELLE PASSIONI DEPRIMENTI

1. Il dolore, la commiserazione, la pietà, ec. hanno un gestire lento umile e basso.

2. L'orrore fa indietreggiare la persona protendendo le braccia e le mani aperte all'oggetto.

3. Lo spavento le innalza.

4. Gli oggetti possono essere in tutte le direzioni.

5. In tutte le idee esprimenti desiderii, amore, speranza, fato, numi, Dio, tempo, ec. l'attore rivolga al cielo gli occhi e il gesto per indicarli.

6. In tutte le idee che esprimono volontà, vendetta, morte, ec. l'attore volga a terra il suo gesto.

7. Le ricordanze hanno un gesto orizzontale.

8. Nelle ricordanze incerte gli occhi si rivolgano al cielo.

9. Nell'indicare se stesso, gli occhi si rivolgano al cielo e poi si abbassino sulla propria persona.

10. In fine perchè abbiamo ridotto che l'azione sui corpi immaginati debba essere eguale dell'azione che facciamo sui corpi reali; così possiamo conchiudere che il gesto stia nella direzione degli oggetti che indicar vogliamo, ed in ragion delle forze che ci si oppongono ove si tratta di removere un grave oggetto si agisca con ambe le braccia, e che la base sia sostegno alla persona nel modo più vantaggioso, e si badi non porre giammai una forza esuberante, nè una deficiente.

PARTE TERZA

DELLA MIMICA

La *Mimica*, come l'abbiamo definita, è l'arte che insegna di unire al linguaggio parlato il linguaggio d'azione, di modo che l'attore possa agire con entrambi i linguaggi (1).

Articolo I.

CONDIZIONI DI EQUILIBRIO TRA LA PAROLA ED IL GESTO

L'*equilibrio* tra la parola e il gesto, sta che la parola, ed il gesto nel loro movimento abbiano un accento comune; di modo che nella cadenza della parola il gesto ricada con essa (2).

In tal caso non solo la voce o l'organo vocale ma è mestieri che tutto il sistema muscolare concorra più o meno all'azione: p. e. prendete ad esaminare una parola

(1) Quest'ultima parte riguarda la pratica delle teorie anzidette.

(2) Per cadenza non s'intenda il rimettere il gesto, ma la estensione de' muscoli; di maniera che nell'esempio anzidetto, può la persona rimanere col braccio alzato diretto al luogo dove si comanda di uscire, e soggiungere alla parola *partite*: *uscite, Io lo impongo.* Una nuova contrazione del muscolo del braccio lo piega alquanto e lo estende alla parola *uscite* con più vigore. Indi rimettendo il gesto cioè abbassando il braccio, e sollevando la persona per mostrare tutta la dignità, può soggiungere: *Io lo impongo.*

sola dettata dallo sdegno che formi una proposizione e sia una azione mimica p. e. *Partite.* Il gesto del braccio abbia movenza alla prima sillaba, accento alla seconda, cadenza all'ultima. Come nella nota 2. della pagina precedente.

REGOLE

1. Perchè il gesto si unisca alla parola equilibratamente bisogna analizzare tutte le gradazioni della frase che si deve declamare.

2. Ogni movimento esterno, e però ogni gesto, per esser sentito non ha principio che da un movimento interno.

3. L' interno non cangia il suo movimento ordinario che per mezzo dell' *Inspirazione.* L' *Inspirazione* è dunque il mezzo di questo cangiamento e di fingere gli affetti.

AVVERTIMENTO.

Gli *affetti* non sono che moti dell'animo più o meno violenti, più o meno lenti, assiderati, e languidi in relazione delle impressioni che modificano il nostro interno. Ciò avviene nella realtà. Nell'arte si giudica, non si sente fisicamente, quindi è che dopo aver giudicato bisogna imparare praticamente l'arte della sensazioni, cioè come debba fingersi.

DELL' ARTE DELLE SENSAZIONI

Ogni impressione violenta che riceve la persona sopra i sensi, interrompe lo stato ordinario della respirazione e per istinto ci costringe ad una rapida Inspirazione. I polmoni s' innalzano, e rimangono sollevati senza

emerger fiato. Questo stato noi lo chiamiamo *Sorpresa*, in cui l'anima è passiva ma tosto diventa attiva nella *sensazione*.

DELLA SENSAZIONE

L' impressione avvertita dall' anima, dicesi *sensazione*.

La sensazione rinnovata dicesi *ricordanza*.

REGOLE PER IMITARE LE SENSAZIONI DELLA SORPRESA

1. Per imitare una sensazione bisogna conoscere a quale affetto appartiene per portare per mezzo della *Inspirazione* più o meno gagliarda la contrattilità nel diaframma onde enunciarla per mezzo della parola (1).

2. Se la sensazione è dolorosa, la forza contrattiva concentri sempre più nelle fibre del diaframma: i muscoli del volto per consenso si contraggano atteggiandosi al dolore; la voce divenga esile ed acuta.

3. Se la sensazione è piacevole il diaframma dopo la *sorpresa* dilati il petto; la respirazione sia più libera come per godere, al che corrispondano i muscoli del volto.

4. Se la sensazionè incita allo sdegno la forza contratta al diaframma corre a concentrarsi nell'estremità come nelle mani, nei piedi ec.

(1) Ecco come li antichi aveano su ciò profondamente meditato.

Format enim natura prius nos intus ad omnem
Fortunarum habitum: juvat, aut impellit ad iram,
Aut ad humum moerore gravi deducit, et angit;
Post effert animi motus interprete lingua,

HORAT. DE ARTE POET.

5. Si badi di non emettere la parola prima di modificare l'interno al dolore, allo sdegno o a qualunque altro affetto.

6. La parola non sia che una completa manifestazione di ciò che si è prima sentito: e questo sentire in parte dicesi *linguaggio mimico* ch'è l'imitazione del *linguaggio d'azione.*

7. In fine ogni proposizione, non sia che l'enunciazione di un'impressione ricevuta; quindi ogni proposizione sia distinta da un'altra come deve esserlo ogni parola; ed abbiano il loro colorito; ma con questa legge, che il colorito della parola sia subordinato alla frase; la frase al periodo; il periodo all'espressione dell'animo, e l'animo al carattere del personaggio che si vuol rappresentare.

DEL CARATTERE

Questa parola artistica indica il temperamento, o l'indole morale dell'uomo.

DEI TEMPERAMENTI

I temperamenti sono *sanguigno*, *sanguigno bilioso*, *flemmatico*, *malinconico.*

Il *sanguigno* per la pieghevolezza della fibra serba mai sempre una mobilità nelle azioni.

Il *sanguigno bilioso* per la maggior vigoria degli organi ha maggiore sensibilità e contrattilità del *sanguigno.* Egli palesa la sua energia in ogni suo gesto. La sua espressione sarà gagliarda, e sarà proclive a passioni violenti, come sono i caratteri di *Oreste* e *Medea*, ec.

Il *flemmatico* ha una lenta e snervata espressione.

Il *malinconico* ha un carattere mesto e pieno di chimere come il *Saul*, il *Macbett*, ec.

DELL' INDOLE MORALE

L'*indole morale* è la modificazione che ciascun temperamento riceve dalla educazione, dal clima, dall'età, dalle passioni, ec.

DEGLI AFFETTI

1. Gli affetti non sono che movimenti dell'animo. Chi regola questo movimento? Il temperamento. Rapido e vibrato è nel *Sanguigno bilioso*; tardo nel *Melanconico* ec.

2. Ogni affetto è un' azione ed ogni azione ha il suo *clima*, o sia un movimento sempre crescente o decrescente.

3. Le passioni deprimenti hanno un movimento decrescente che vanno sempre più ritardando.

4. Le passioni eccitanti hanno un movimento sempre più crescente.

DELLA TRANSIZIONE O DEL PASSAGGIO IMMEDIATO D' UN AFFETTO AD UN ALTRO

1. Questo passaggio non si può eseguire senza cangiare l'interno per mezzo di una istantanea *Inspirazione*, e perchè questa possa aver luogo, è mestieri cacciar tutta l'aria dai polmoni chè si abbassino interamente per potere con la massima energia rialzarsi ed eseguire questo passaggio.

PASSAGGIO ISTANTANEO DA UN EFFETTO ECCITANTE AD UN DEPRIMENTE

ESEMPIO

Nor. (con sdegno) *Non sai tu che il mio furore*
Passa il tuo.
Pol. (con fermezza) *Ch'ei piombi attendo.*

Nor. (con ira crescente) *Non sai tu che ai figli in core.*
Questo ferro...?
Pol. (con spavento) *Oh ciel che intendo!*
Nor. (come sopra) *Sì, sovr'essi alzai la punta...*
(transizione) *Vedi, vedi a che son giunta* ec.

Con quello che segue si deve dir sempre incalzando di modo tale che l'ultima parola sia pronunziata come si volesse proseguire più oltre la frase. L'aria venga tutta esaurita. La nuova *Inspirazione* dà luogo e mezzo a cangiare l'interno, pel passaggio dall'ira alla commiserazione. *Vedi vedi a che son giunta!* (1).

DEL CANTO DECLAMATO

Da quanto abbiamo detto si scorge chiaramente che la declamazione, come osservò Cicerone, non è che un canto meno pronunziato però del canto propriamente detto; quindi le regole che abbiamo date per la declamazione appartengono al canto.

REGOLE

1. Non si speri aver buon canto senza una pronunzia esatta, senza l'accentuazione da noi stabilita, senza la giusta espressione della parola e della frase come abbiamo detto.

2. Il così detto canto legato è comportabile nelle passioni deprimenti; nelle eccitanti è vizioso.

3. Cercare quanto più si può di prender fiato nel modo che abbiamo indicato.

(1) Noi abbiamo recato l'esempio della più energica transizione o sia dal cambiamento più deciso dell'interno, successo per la grande *Inspirazione*. Chè ove si volesse con accurato esame analitico parlare delle piccole *Transizioni* esse hanno luogo tra una parola e l'altra, tra una proposizione ed un'altra, e tra il passaggio di una azione parlata e una muta.

4. Fare economia del fiato, e non prendere l'*Inspirazione* in modo sforzato.

5. Cercar di gridar meno che si può se non si è obbligati o da una grande passione, o dal fragoroso istrumentale.

DISCORSO SULLA TRAGEDIA E COMMEDIA

ED EPILOGO IN CUI SI TRATTA DEGL'IMPIEGHI D'OGNI RECITANTE

La declamazione della tragedia dev' essere grave, sostenuta, adoprando modi energici e più solenne vibrazione della voce, ma non gridante o cantata.

Le passioni e gli atti, non che la dizione essendo sublimi in essa al pari degli eroi che vi campeggiano, alcuna lieve esagerazione si esige quindi per imitarli; si ponga però mente di non passare fine all' ampollosità, siccome di leggeri accade in coloro i quali hanno soverchio timore di apparire triviali. Il poema tragico richiede un tono elevato per la grandezza dei pensieri, la nobiltà delle frasi, e l'armoniosa favella poetica fra noi si diversa dalla prosaica, siccome nella scultura e nella pittura le opere destinate ai luoghi più eminenti si disegnano con precisione ma colle forme più gigantesche, così l'atteggiamento nobile il contegno grave, dignitoso, basteranno a guidare l'artista fino al punto necessario.

In grand'errore cade colui che si mette in pensiero di eseguire la sua parte, col progetto d'impiegare poca fatica in principio, onde riserbarsi la massima forza nella scena più interessante. Il vero declamatore dee pareggiare l'energia de' suoi modi al sentimento della frase in qualsiasi momento. A cagion d'esempio, Egisto nell' *Agamennone* del-

l' Alfieri si presenta la prima volta in scena, spinto dalle ultrici furie di Tieste che lo invitano alla vendetta; se uscirà riflessivo, e non disperato, sbaglierà del tutto quel carattere, tanto più che i Greci tenevano le Furie tra le Deità, e prestavan fede all'evocazione degli estinti. Invece, se Egisto nella *Merope*, non si presenterà alla regina in atto umile e dimesso, credendosi delinquente, non potrà aspirare ai suffragi degli uditori e perderà di vista la sua vera posizione.

Diversificare si debbe nelle narrazioni il tuono per distinguere se il fatto sia accaduto a noi, a persone degne del nostro amore, ovvero se trattasi di sconosciute o indifferenti. Nel primo caso, si mostrano gli affetti quasichè si provassero, nel secondo basta eccitare il sentimento che si ha nell'animo di scuotere.

È necessario altresì di modificare il calore della declamazione in relazione dell'affinità, della amicizia, o degli obblighi che ci stringono alle persone di cui si parla. Un figlio descrivendo l'ultimo addio della perduta madre può articolare appena le voci, l'amante nel rammentare la morte della diletta sua donna, è compresso da così grave affanno, che gli pare tutt'ora vederla in atto di cercare l' amico del suo cuore. Al contrario trattandosi dell' estremo istante di uno sconosciuto, l'uomo sensibile ne mostrerà dispiacere, il tiranno gioia o disprezzo, l'egoista indifferenza.

Anche la distanza del tempo trascorso dall'epoca della sventura a quella del racconto esige qualche diversità. Si risentono molto più i mali prossimi che i remoti. Da simili ben calcolate gradazioni si ravvisa l'ingegno del recitante. S' egli perviene ad immedesimarsi nello stato di colui del quale rappresenta il personaggio, ne troverà più facilmente gli adatti colori. Per esempio: Ottavia, nella tragedia

di tal titolo, benchè di carattere mite e paziente, dopo aver tentato ogni più dolce mezzo, rimasta da Nerone delusa, dopo una pausa esclama con ira per isforzo del represso sdegno:

Misera me! Crudo Neron! pasciuto
Di sangue ognor, di sangue ognor digiuno!

Tale transizione ben sentita non cangia di carattere, ma dimostra al vero il cuore umano.

Nella tragedia si esige il verso. Lo sciolto in Italia, sebbene misurato nelle sillabe e negli accenti, ha molta libertà, ma riesce null'ostante maestoso. Il declamatore contrae il dovere di sostenerlo, non di seguirne servilmente le appoggiature. Adunque s'adoprerà in modo che non si oda la sonante poesia, e s'abbia una giusta recitazione, tenendo dietro al sentimento, senza avvilire la nobiltà del concetto. Ogni motto anche ingenuo e comune, perfino l' ironia ed il sarcasmo, debbono in tragedia essere esposti con tuono serio, affinchè si evitino le risate, dalle quali si distruggerebbe il vero scopo di tale poema, prescritto da Aristotile, il terrore, e la compassione.

Discorso sulla Commedia

La Commedia è l'imitazione delle virtù e dei vizj, dei costumi e delle ridicolaggini sociali. Fra le produzioni dell'ingegno umano è la più utile, ed insieme la più gradita, poichè mette in derisione abitudini scorrette o mostruose, non punite dalle leggi, veglianti a migliorare gli uomini con cui viviamo, ed ottiene il suo scopo per mezzo del piacere.

Ogni fatto, sebben vero, non si addirebbe alla convenienza del teatro, perciò il recitante tener dee maniere colte e gentili, ricordandosi d'essere in presenza d'un rispettabile convegno di persone che formano un corpo morale,

ed hanno acquistato col proprio danaro il diritto di biasimare negli altri ciò che alcuna volta in essi pure è riprovevole.

Questo componimento riesce più difficile a bene recitarsi che la tragedia; poichè imita la verità, e ciascun astante, in quanto lo concerne, può far confronto del verosimile coll'esagerato, e diviene giudice inappellabile.

Nella commedia non bastano le squisite qualità di natura cioè la persona ben fatta, la voce omogenea, il forte sentire ed il gesto spontaneo disegnato (attributi utilissimi nella tragedia, purchè il declamatore sia fornito d'accademica intelligenza); ma conviene che sortita abbia inoltre le grazie privilegiate di Talia, e l'acume di Momo, col cui flagello percuotere indistintamente ogni classe viziosa o ridicola. È necessario pertanto la profonda conoscenza di tutti i gradi e più la facilità di contraffazione, per cui rimanga illuso lo spettatore, come avendo sott'occhio gli originali. Un' altra difficoltà consiste nell'avere il tempo di riuscire in arte così lunga e faticosa per cui l'iniziato diviene omai vecchio prima di averne conseguito la filosofia e la pratica; ma dacchè alcuni dotti Drammatici, coraggiosi e teneri amatori della loro professione tracciano ai loro seguaci le opportune memorie spettanti a tali insegnamenti, oggidì l'allievo assiduo e studioso può incominciare di là dove trafelato ed anelante pervenne il suo istruttore.

Le attrici hanno maggior uopo di sollecita riuscita, perchè l'ingiustizia di alcuni uditori le avvisa che la gioventù e l'avvenenza son loro necessarie al paro dell'abilità per sostenersi con acclamazione; e di ciò a loro costo si avvidero in Francia le signore Mars e George, cui fu preferita la giovine damigella Rachel.

L'allegria, il brio, sono requisiti necessarj al recitante

drammatico; ma il riso è la sensazione meno facile a conseguirsi, allorchè scevro sia da sguajataggine, e dalle scurrilità. Vi é un limite che non bisogna mai oltrepassare.

La fisonomia contenta predispone lo spettatore alla gioja, e perciò il recitante drammatico si abbandonerà alla tristezza colla medesima difficoltà con cui il tragico deve indursi al riso, voglio dire a gradi, e come a cosa da sfuggire. Si trovano alcuni caratteri nelle commedie, che possono chiamarsi la parodia degli eroi tragici; e richiedono una sostenutezza affettata. Il padre, il magistrato, il filosofo, il principe hanno un contegno serio e debbono essere distinti simili personaggi, dignitosi nei casi di allegrezza, imitati saranno con giovialità senza bassezze. Invece basta ai servi, ai buffoni, agli esagerati, per dimostrarsi nobili sul teatro, il non cadere nelle trivialità.

Due modi ha per se la commedia: l'imitazione, e la contraffazione, la prima impiegasi nelle parti dignitose, e singolarmente nella commedia nobile e nel dramma: e la seconda si conviene più alle parti plebee, conservando però le maniere de' personaggi rappresentati, affinchè non apparisca stupido colui che dee rimanerne illuso. Saria stoltezza in vero prendere il servo in iscambio del padrone, solo perchè ne ha indossato il vestito, e si è posta in capo la sua parrucca, se il portamento, gli atti e le parole mostrassero niuna educazione, e l'inesperienza d'ogni tratto civile. Un lieve imbarazzo nell'esser costretto a comparire d'un grado superiore, qualche ricaduta nel proprio, e lo studio per rimettersi formano il ridicolo conveniente e naturale. I babbei e gli stolidi possono abusare anche nel contraffar un giudice, un filosofo, un letterato. Si reputano emancipati al pari delle maschere, chi

vorrebbe assegnar loro un giusto limite? Sarebbe lo stesso che distruggerli.

Le donne, sebbene contadine, serve, o caratteristiche, sono più miti degli uomini anche nelle contraffazioni più esagerate, e debbono armarsi di coraggio per sacrificare i superflui ornamenti, ed essere più ligie all' epoca, alla verità. Si videro con derisione sulla scena alcune amanti disperate a scomporre una parte sola della loro acconciatura de' capelli, più per farne pompa che per la necessità della posizione; e ciò accade perfino allorchè tratte venivano dall' acque in cui erano immerse.

L' uomo si affatica, per brama innata, all' ingrandimento dell' arte cui si è dedicato. Il compenso degli applausi è seducente per modo che l'artista molte volte trascura il vero per seguir l'utile. Certissima via per ottenere il riso delle persone sensate è l'antitesi teatrale, cioè il piangere nella gioia, il rider nella collera e nelle situazioni più scabrose. In questo è collocata la risorsa del valente Drammatico. Il recitante col secondare di buona fede la natura, piangendo giungerà a commuovere, e ridendo a rallegrare; ma l' alterazione della fisonomia in contrasto co' detti, e la voce modulata in opposizione alle parole, non ottengono quasi sempre lo scopo drammatico. Il passaggio improvviso dal timore alla speranza, dal contento al terrore, interrompendo la frase e qualche volta anche la parola, il dare grande importanza alle cose più frivole, sono sicure fonti di piacere e di riso.

Quanto è più stravagante un motto, minor parte prender ne dee per sè stesso l' attore; altrimenti egli si godrà, e gli spettatori si annoieranno.

EPILOGO DEGLI IMPIEGHI D' OGNI RECITANTE

Per qual motivo un componimento degno di plauso riesce alcuna volta nauseante? Per cagione de'metodi nella recitazione, perchè, invece d'imitare la bella natura, si copiano i vizii d'un declamatore lodato e si fa più conto delle tradizioni consacrate all'uso, che dello studio e del progresso nel perfezionarsi.

La pratica è la conferma della filosofia di un'arte; con questa si formano le idee, coll'altra si stabiliscono. Per acquistare il possesso del teatro, conviene aver fatto passare a rassegna ogni stato, grado ed abitudine dei viventi. Per la commedia aver famigliarità coll' uomo della plebe, per il dramma e la tragedia conoscere i convegni de' personaggi distinti per nascita, educazione o letteratura.

Il primo dovere d' un recitante è il rendersi intelligibile, il secondo il dir bene. Per conseguire tutto lo scopo, conviene aver pronunzia pura, tattica artistica, e nobiltà ne' tratti; saper calcolare il tempo delle pause, per cui minorasi la fatica, e vengono chiariti i concetti dell' autore.

La poca forza fa snervato il dire: la troppa il rende sconcio e triviale. Una sentenza pronunziata con leggerezza perde il suo merito e si corre il rischio di rovinare un componimento scenico per non aver adottati degnamente i caratteri. Diviene inutile, o almeno sterile, qualsiasi arte imitativa che non adempisca al prefisso di lei istituto d' istruire e dilettare. Per toccare sì lodevole meta, bisogna esser fornito di mezzi fisici, ed acquistare i filosofici.

Nell' imitare le passioni violente conviene fare studio per modificarle e conservare la dignità rispettiva in ogni condizione. Il retto giudizio anche nell' ira somministra le modulazioni della voce, ora veementi, or represse, ed il

riposo necessario alle transizioni dell'animo con la conservazione delle forze. La troppa fretta danneggia l'autore, la soverchia lentezza annoia l'ascoltante. Gli applausi parziali lasciano sospettare di cagioni estrinseche alla rappresentazione: quegli ottenuti dal saggio concerto dell'anime sono prove di zelo nell' esercente. La petulanza e l' ampollosità non sono da confondersi col calore animato ed il fuoco dall' esperto dicitore.

La scena percorre tutte le fasi de' personaggi rappresentabili affinchè ne risulti l' illusione. Per commettere un minor numero di sbagli, conviene tener d'occhio la verità con acconcio proteismo, e correggere la natura ne'suoi eccessi coll'arte provvida e sagace. L'affettazione è riprovevole difetto, il buon gusto è la divisa del recitante.

Il passo dunque più scabroso è l' indovinare tutti i doveri de' rispettivi impieghi sul teatro senza alterarli od uscire dalla prefissa loro periferia.

Se voi pertanto, o signori, porrete ogni vostra cura nell' adempimento di quelle regole, che su questo ed altri argomenti vi sono e saranno date, arriverete ben presto alla meta prefissavi, e concluderò finalmente col dirvi che in ogni età nella quale fiorirono eccellenti Autori, vi furono parimente dei bravi artisti drammatici d' entrambi i sessi, fra i quali, la Pellandi, la Bazzi, la Tessari, la Internari, la Marchionni, la Bettini, la Pelzet, attrici tutte che hanno contribuito al maggior lustro e decoro della scena italiana. Fra li uomini si contano, Morrecchesi, Giacomo Modena De-Marini, Pertica, Blanes, Prepiani, Tessari Vestri, Bettini, Visetti, Domenico Righetti, parimenti sommi artisti, mentre con mio rammarico, mi sia pur permesso il dirlo, non osservo oggidì che rarissimi modelli preziosi, e fra questi soli si annoverano un' Adelaide Ristori, un Lui-

gi Taddei, un Gustavo Modena, artisti al certo, i quali non lasciano a desiderare un migliore o più sublime raffinamento.

Onde in generale giunger possano gli altri artisti drammatici a quel grado di perfezione, malgrado la più rigida applicazione, ogni loro sforzo si renderà inutile, fino a che una mano benefica non si faccia a sollevarli dall'abbiezione in cui vivono, e viveranno, non tanto in forza del pregiudizio invalso nella società contro di loro, quanto ancora per la penuria dei mezzi che gli tormenta, e gli tormenterà, se la ridetta mano non si stende pietosa a trascegliere i buoni dai cattivi, i viziosi dagli onesti, gl'illuminati dagl' ignoranti; e dimostreranno allora fino a qual segno di progresso giunger possono i figli del privilegiato ridente cielo d' Italia, sempre fecondo produttore d' uomini illustri e distinti per ogni specie di scienze e d' arti.

INDICE

Dedica . . . . . Pag. 5

Introduzione . . . . . » 7

Definizioni sull' arte rappresentativa in generale » 9

Parte Prima. *Sull' arte di declamare* . . . » 11

Cap. 1. *Della voce e della pronunzia italiana* . » 14

Cap. 2. *Dell' accento in generale* . . . . . » 26

Cap. 3. *Della durata* . . . . . » 39

Cap. 4. *del Tuono* . . . . . » 46

Cap. 5. *della Espressione* . . . . . » 50

Parte Seconda. *Della Pantomima o del Gesto* » 55

Cap. 1. *del Gesto in generale* . . . . . » 57

ParteTerza. *Della Mimica* . . . . . » 62

Discorso sulla Tragedia . . . . . » 63

Discorso sulla Commedia . . . . . « 70

Epilogo degli impieghi d' ogni recitante . . . » 74

ERRORI				CORREZIONI
Pag.	27	Linea	16 modicato.	modificato
—	31	—	16 al mio pensiero	al mio pensiero !
—		—	20 ancor non scorre	finor non scorre
—	33	—	10 Mensogna	Menzogna
—	50	—	19 li affetti	gli affetti
—	60	—	24 removere	rimovere

PREZZO FRANCHI 2

bt9 4#

2560-033